

**O TEXTO NARRATIVO COMO INTERVENÇÃO TERAPÊUTICA
EM PROBLEMAS DA LINGUAGEM ESCRITA NA ADOLESCÊNCIA**

Gláucia Helena Motta Grohs

Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em
Psicologia sob orientação da Professora Dra. Tania Mara Sperb

Instituto de Psicologia
Programa de Pós-Graduação em Psicologia
Agosto de 2009

AGRADECIMENTOS

A conclusão de um trabalho sempre produz efeitos em quem o produziu na forma de um retorno; como foram se construindo as escolhas, as dificuldades e questionamentos, o final e o que abre como possibilidades. Este trabalho buscou refletir sobre a prática clínica, e se compôs a partir da interlocução de algumas pessoas. É necessário referir e agradecer-las por terem colaborado para a “narração” desta pesquisa na forma como ela se apresentou.

À professora Tania Mara Sperb, por todos estes anos de orientação, interlocução e aprendizagem. Minha formação foi marcada por sua presença, obrigada.

À Clínica Escola do Curso de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na coordenação da prof^a Martha Brizzio e equipe técnica, por estar aberta a realização de pesquisa em psicoterapia. Especialmente, a prof^a Martha por sua *escuta* desde minha graduação.

À Equipe técnica da Instituição que me apresentou o paciente D., e à Rejane que o acompanhou todo o período de tratamento.

Ao adolescente D. que me mostrou que “para viver, é preciso saber”. Por todas as suas composições.

Às acadêmicas, na época graduandas em Psicologia, Gabriela Bordini e Etiene Ortmann pela colaboração nas transcrições.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em específico, ao Instituto de Psicologia e ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, pela qualidade de seu ensino público na qual realizei toda minha qualificação desde a graduação.

Aos professores Ana Gageiro, Leandro Lajouquiére, Margarete Axt, Rita Sobreira Lopes pela participação na banca de qualificação do projeto de tese, questionamentos e orientações.

Ao professor César Augusto Piccinini, pelos questionamentos e orientações metodológicas.

Ao nosso grupo de discussão das segundas-feiras por todas as trocas.

Aos meus pais, hoje um pouco distantes, meus irmãos, meus parentes e amigos, todos complacentes com minhas faltas de tempo e de humor, mais que um obrigado, o apoio emocional. Especialmente, a Luciana Balbuena por suas indicações de leitura.

À Bete, sempre, por tudo.

SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS.....	5
LISTA DE FIGURAS	6
RESUMO.....	7
ABSTRACT	8
CAPÍTULO I.....	9
INTRODUÇÃO.....	9
1.1. Apresentação	9
1.2. Revisão da Literatura.....	12
1.3. O sintoma no aprender: dificuldades de aquisição na linguagem escrita ...	19
1.4. Psicoterapia e narrativa.....	27
1.5. A narrativa na clínica.....	36
CAPITULO II.....	44
MÉTODO	44
2.1. Participante e contexto da pesquisa	44
2.2. Considerações éticas.....	45
2.3. Instrumentos e material	45
2.4. Delineamento e procedimentos gerais.....	46
2.5. Procedimentos de análise dos resultados.....	47
CAPITULO III	49
RESULTADOS E DISCUSSÃO.....	49
3.1. Primeira análise	49
3.1.1. Procedimentos específicos de análise no primeiro estudo.....	49
3.1.2. A análise estrutural das composições	50
3.2. Síntese dos resultados da primeira análise	97
3.3. Discussão dos resultados da primeira análise.....	98
3.4. Segunda análise	103
3.4.1. Procedimentos específicos de análise do segundo estudo.....	103
3.4.2. Análise do discurso narrativo: o tempo da narração.....	105
3.4.3. Análise do discurso narrativo: o nível narrativo.....	108
3.4.4. Análise do discurso narrativo:	119
3.4.5. Discurso narrativo:	123
CAPÍTULO IV	134
CONCLUSÃO.....	134

4.1. O uso de narrativas em psicoterapia como um instrumento de intervenção em pacientes adolescentes com sintoma na aprendizagem da linguagem escrita.	134
4.2. Considerações Finais	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	142
ANEXOS	147
Anexo A	147
Carta de aprovação do Cômite de Ética	147
Anexo B	148
Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	148
Anexo C	150
Conjunto das Composições	150
Anexo D	156
Escrita do paciente D.: primeiro bimestre de tratamento	156
Anexo E	157
Produção escrita paciente D.: quarto bimestre de tratamento	157
Anexo F	158
Protocolo de Caraterização do Desempenho do Aluno - Percepção do Professor (Sales, 2005)	158

LISTA DE TABELAS

<i>Tabela 1.</i> Exemplo 1 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema sonhar - acordar	54
<i>Tabela 2.</i> Exemplo 2 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema sonhar - acordar	57
<i>Tabela 3.</i> Exemplo 1 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema morrer/sobreviver – esperança.....	61
<i>Tabela 4.</i> Exemplo 2 de ciclos narrativos e suas repetições morrer/sobreviver – esperança	67
<i>Tabela 5.</i> Exemplo 1 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema duplo - mãe.....	73
<i>Tabela 6.</i> Exemplo 2 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema duplo - mãe.....	75
<i>Tabela 7.</i> Exemplo 1 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema transgredir – viver/sofrer	80
<i>Tabela 8.</i> Exemplo 2 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema transgredir – viver/sofrer	81
<i>Tabela 9.</i> Exemplo 1 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema vida	86

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1.</i> Percentagens referentes à evolução do ciclo narrativo: composições 1 e 2.	52
<i>Figura 2.</i> Percentagens referentes à evolução do ciclo narrativo: composições 3 e 4.	52
<i>Figura 3.</i> Percentagens referentes à evolução do ciclo narrativo: composições 5 e 6.	53
<i>Figura 4.</i> Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composições 7 e 8.	53
<i>Figura 5.</i> Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 9. ...	54
<i>Figura 6.</i> Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 1.	59
<i>Figura 7.</i> Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 2. ...	60
<i>Figura 8.</i> Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 3. ...	71
<i>Figura 9.</i> Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 4. ...	72
<i>Figura 10.</i> Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 5. .	78
<i>Figura 11.</i> Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 6. .	79
<i>Figura 12.</i> Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 7. .	84
<i>Figura 13.</i> Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 8. .	85
<i>Figura 14.</i> Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 9. .	96
<i>Figura 15.</i> Percentagens referente a cada proposição narrativa: conjunto das composições.....	98
<i>Figura 16.</i> Percentagens referentes à evolução do ciclo narrativo: conjunto das composições.....	98

RESUMO

Dentro do enquadre da pesquisa em psicoterapia, este trabalho investigou em que medida o uso de narrativas no contexto de psicoterapia de orientação psicanalítica pode tornar-se um instrumento de intervenção e análise para adolescentes que fazem sintoma na aprendizagem da linguagem escrita-alfabetização. Participou desta pesquisa um adolescente institucionalizado de treze anos, selecionado na clínica escola da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e que apresentava recorrentes dificuldades de alfabetização. Os critérios de inclusão de participação foram: três repetições da primeira série; não apresentação de desvios de ordem neurológica, intelectual ou psicolinguística; e intervenções psicopedagógicas que resultaram sem sucesso. Os dados para este trabalho foram provenientes do tratamento psicoterápico que teve a duração de um ano, perfazendo um total de quarenta e quatro sessões individuais. As sessões foram gravadas e transcritas literalmente ao longo do processo clínico. O material utilizado para a análise provém das sessenta e sete produções escritas e orais em forma de músicas e raps, realizadas conjuntamente com a pesquisadora-terapeuta no período deste ano de psicoterapia. Deste total, foram selecionados um conjunto de nove narrativas que foram compostas em formato de músicas e raps, tendo como critério de seleção o tempo total do tratamento dividido por meses. A cada dois meses selecionou-se duas composições que foram consideradas exemplos destes períodos, devido à maior recorrência de cada uma delas. Os dados foram submetidos a duas análises, realizadas com o mesmo conjunto de composições. A primeira análise indicou que as composições musicais estruturam-se como narrativas, segundo os princípios de sucessão e transformação, propostos por Tzvetan Todorov. A especificidade encontrada no contexto psicoterápico diz respeito à característica repetição. A segunda análise do discurso narrativo considera a questão da Voz do narrador, a partir de Genette. O resultado desta análise mostrou o processo de construção de um sujeito-autor de suas produções como efeito da narratividade do paciente no contexto psicoterápico, ao direcionar sua narração ao seu interlocutor, o terapeuta. Os resultados, ao possibilitarem a análise do processo de construção da autoria, permitem concluir que o uso de textos narrativos em contexto psicoterápico constitui-se como um instrumento eficaz de intervenção no sintoma da não-aprendizagem.

Palavras-chave: narrativas, linguagem escrita, psicoterapia.

ABSTRACT

The narrative text as therapeutic intervention for written language problems in adolescence.

Within the psychotherapy research framework, this study investigated how the use of narratives in the psychoanalytic oriented psychotherapy context may become an instrument of intervention and analysis for adolescents who show symptoms in writing and reading. Participated in this research an institutionalized thirteen year-old adolescent, selected from the Federal University of Rio Grande do Sul school clinic, and who displayed recurrent reading problems. Inclusion criteria for participation were: three times first-grade repetitions; no presentation of any neurological, intellectual or psycholinguistic disorders; pedagogic interventions without success. Data of this work were drawn from one-year psychotherapy, totalizing forty-four individual sessions. The clinical sessions were tape-recorded and fully transcribed. The material used in the analysis came from sixty-seven oral and written productions. These were music and raps composed together with the research-therapist during the one-year psychotherapy. From this total number, a group of nine narratives, composed in music and rap formats, was selected. The treatment total time was divided by month, resulting that at each two months two compositions were selected as examples, inasmuch the recurrence of each of them. The same compositions were submitted to two different analyses. The first analysis showed that these particular compositions are structured as narratives, as proposed by Tzvetan Todorov. The specificity found in the psychotherapeutic context relates to repetition. The second analysis considered the question of the narrator's Voice, as set up by Genette. Results of this second analysis showed the process of construction of a subject-author of his productions as an effect of the patient's narrativity in the psychotherapeutic context, in the course of narrating to his interlocutor, the therapist. The results made possible the analysis of the process of construction of an author. Thus, these results permit to conclude that the use of narrative texts in the psychoanalytic oriented psychotherapy context is an efficient instrument for intervention in cases where the learning symptom is shown.

Key-words: narratives, written language, psychotherapy.

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO

1.1. Apresentação

“O marido caiu, será? Isso é louco! Ih! louca!

Mas quem caiu foi o IO... e a lata IA furo,

a lata ficou com um furo! Não?? Sim?? ...

A lata fugiu! A lata fugiu e alguém riu.

Quem foi que riu? MA. Riu e caiu, caiu na rima!

É, MA? e mais

pu... (?) Ia,

aonde?

Ia o sapo! Aonde ia o sapo? O sapo pulou em cima da IA,

pulou em cima da Maria e ela caiu na água (...)

O sapo ficou de ressaca! (...) Ele ficou de ressaca e ficou brabo!

O que passou? E lima e amassou ...

Ia passando e viu pipa.

E ai? Caiu no caminho ... no caminho ... no rio. No rio tinha um caminho?

Tinha ...” ...¹

Esta epígrafe remete à narrativa (quase) ficcional que se inicia com a personagem-paciente Maria no ano de 1996. Uma adolescente de 10 anos que chega a tratamento psicoterápico na clínica escola da Universidade Federal do Rio Grande do Sul porque há no mínimo três anos “rolava” entre letras sem delas extrair ou produzir algo que lhe fizesse sentido para além daqueles riscos em um papel. Um fato: repetências na primeira, uma história de muitas crianças e adolescentes. Uma situação: uma profissional recém formada, interessada na clínica psicanalítica, um curso de especialização que se inicia. Um caso: o que fazer? Como iniciar a prática clínica com esta menina adolescente com uma história familiar de carências: pai alcoólatra, doente dos *nervos* e que abandonara a casa há algum tempo: mãe com osteoporose e dificuldade de locomoção, três irmãs e algumas informações trazidas pela irmã mais velha: “nada lhe entra na cabeça (...) uma gravidez indesejável (...) ela inventa muito (...) ela é muito nervosa”. Uma idéia: a questão é dificuldade de aprendizagem, então, vamos

¹ Texto produzido no tratamento de uma paciente de 10 anos com problemas de aprendizagem da linguagem escrita e que inspirou este trabalho de tese.

iniciar exatamente neste contraponto. E tudo passou a ser registro de espelhamento do que Maria sabia e não sabia sobre sua *escrita ininteligível*. Um ano de tratamento, várias escritas e muitas histórias contadas. Entre elas a que trago na epígrafe deste trabalho em forma de agradecimento à personagem que se transformou em Maria, que a fez compreender parte de seu sintoma de não ler/escrever e que possibilitou tornar-me autora da proposta que aqui é narrada sob o *gênero tese*.

A tese aqui desenvolvida tem como objeto textos de ficção criados no contexto psicoterápico por um personagem-paciente, outro adolescente, além de Maria, que também fez sintoma no processo de aprendizagem da linguagem escrita. Os textos deste paciente surgiram em formato de música rap, e são estas possíveis narrativas que se constituem a base empírica para análise deste trabalho. Pensa-se ser possível que a composição narrativa produzida em contexto de psicoterapia de orientação psicanalítica possa se torna um meio de acesso e tratamento do sintoma de aprendizagem da linguagem escrita. Para compreender as falhas neste processo de aprender produzimos o diálogo entre dois campos: a pesquisa em psicoterapia de orientação psicanalítica e a narrativa.

Este trabalho de tese questiona a prática psicoterápica de orientação psicanalítica aplicada para compreender e tratar adolescentes que sintomatizam no processo de aprendizagem da linguagem escrita. A narrativa foi utilizada no contexto terapêutico como forma de acessar o sujeito que se apresenta em seu sintoma. Julia Kristeva (1969/1981) já afirmara que todo texto evidencia uma escritura. Termo este com que Tzvetan Todorov, em seus estudos estruturalistas do texto literário nos anos 70, designa toda narrativa desenvolvida na primeira pessoa, na qual , “o narrador não fala com os protagonistas da narrativa, ele conta” (1968/1971, p.47), o que entendemos como um contar sobre si, na medida em que, e apropriadamente, alguns psicanalistas também utilizaram este entendimento para definir a escrita que produz um sujeito. Trataremos de compreender e transcrever a clínica de sintomas de aprendizagem através das narrativas e da narração do sujeito em tratamento, na forma como este sujeito se posiciona em relação à questão de não saber escrever, e mesmo ler.

O estudo compreende, então, o tratamento psicanalítico em dois aspectos mais gerais: primeiro, na forma como compreende o sintoma: o sentido que adquire o não escrever como um *não-inscrever-se* em uma ordem simbólica e que pode ser compreendido como a falta de um significante que organize este

indivíduo no registro simbólico; segundo, como o tratamento trabalha o sintoma. Aqui entra a especificidade da orientação psicanalítica no âmbito dos tratamentos de problemas de aprendizagem expressos por dificuldades de não aquisição da leitura e da escrita. Tem-se a particularidade do caso: um adolescente que não escreve; que não sabe escrever nem ler, enfim que não consegue alfabetizar-se. Algumas questões advêm. Qual o sentido de tornar-se alfabetizado para alguém? Por que algumas crianças vão encontrando dificuldades e tropeços neste processo? Como podemos compreender esta questão a partir da psicologia clínica que toma a psicanálise como uma leitura possível para compreender esta questão? Surge, assim, o posicionamento que se assume neste estudo: o tratamento assume um lugar possível para o narrar-se na falta de um saber sobre o escrever e o ler. O tratamento torna-se uma construção narrativa, a narração de si dentro do campo da não aquisição da linguagem escrita – se é que “não escrever e ler” circunscreve um campo em si. É preciso compreender a forma como o sujeito narra o seu sintoma, como constrói e estrutura as histórias deste não saber, a forma como desenvolve o conteúdo de seu sintoma nestas histórias no processo terapêutico. Há que se trabalhar as especificidades, pois como salienta Sara Paín (1987), por mais paradoxalmente simples que se apresente para toda ficcionalidade do sujeito, sempre há relações contraditórias entre desejo e saber. Estas podem se colocar dicotomicamente entre *um saber o que não se sabe* e *um não saber o que se sabe*.

Em síntese, este trabalho discute a utilização de narrativas como recurso terapêutico, até para se colocar como um instrumento técnico de intervenção em tratamento de adolescentes com dificuldades na aprendizagem, aquisição da linguagem escrita - alfabetização.

Pesquisar em psicoterapia é tema bastante discutido e tem levantado questões para a prática clínica em suas diferentes orientações. A avaliação de processo e resultados para discutir a eficácia dos diferentes modelos tem mobilizado pesquisadores com o intuito de validar as práticas. Ceitlin, Manfro, Jung e Cordioli (2008), ao historiar a prática de pesquisa em psicoterapia, dividem-na em quatro grandes fases. Uma mais inicial que caracterizou o pós-guerra, e que se preocupou em descortinar os resultados das psicoterapias com o objetivo de comprovar a sua eficácia; um segundo momento, ao longo dos anos 50, procurou imprimir uma maior cientificidade na comparação dos diferentes métodos; um terceiro, de ensaios clínicos amparados no modelo médico de diagnóstico; e, um último, que se estende dos anos 80 até o presente momento,

que busca delimitar a existência de fatores específicos no processo psicoterápico e nos resultados, com certa preocupação pela adequabilidade das práticas existentes nas diferentes modalidades.

Esta pesquisa, sobre o uso da psicoterapia de orientação psicanalítica no tratamento de adolescentes com dificuldades na aprendizagem, busca retomar para o campo psicológico, espaço este perdido para os discursos instrumentais, pedagógicos e psicopedagógicos, o que fazer com o problema recorrente da não ascensão de adolescentes iletrados ao universo simbólico permitido pela aquisição e desenvolvimento da linguagem escrita. É na interlocução dos saberes psicológicos sobre aquisição e desenvolvimento da linguagem escrita, psicoterapia de orientação psicanalítica e narrativa que se sustenta o arcabouço teórico deste trabalho.

O objetivo da tese é, então, investigar se a construção de narrativas em psicoterapia de orientação psicanalítica com adolescentes que sintomatizam na aprendizagem pode tornar-se uma técnica de intervenção eficaz para esta problemática. Para atender a este objetivo, os dados empíricos de um ano de psicoterapia de orientação psicanalítica com um adolescente foram submetidos a duas análises. A primeira focalizou a estrutura do texto narrativo para se definir se as composições musicais rap produzidas pelo paciente ao longo do percurso terapêutico caracterizavam-se como uma narrativa a partir do referencial de Todorov (1971/2003). Esta análise estrutural ao qual foi submetido um conjunto de composições em formato de música rap tornou-se o recurso metodológico encontrado para auxiliar o terapeuta a explicitar o conteúdo e a recorrência do sintoma ao longo do processo terapêutico.

A segunda análise colocou em foco o discurso narrativo, a partir do referencial de Genette (1976/1972), em busca da voz do narrador, a fim de demonstrar o trabalho de autoria de um narrador-paciente ao longo deste processo.

A seguir apresenta-se uma revisão breve de algumas pesquisas e aplicações clínicas que se utilizam de narrativas em diferentes contextos de psicoterapia, foco deste trabalho, seguidas da apresentação e discussão teórica do tema psicoterapia e narrativa.

1.2. Revisão da Literatura

Muitas pesquisas em psicologia, nas áreas da saúde e da clínica, entre outras, têm utilizado a narrativa como um meio de investigar: as representações

das pessoas sobre doenças orgânicas e corporais e sua terapêutica (Boehs, 2000; Pereira e Maia 2001; Silva e Trentini, 2002; Hemrique, Machado & Gonçalves 2002); o significado de atividades profissionais em busca de uma identidade profissional (Campos, 2005); a construção de identidades (Oliveira e Vieira, 2006; Dantas, 2007; Duero & Arce, 2007); as técnicas de pesquisa (Dutra, 2002); e, as diferentes formas de psicoterapia (Sousa, 2004; De Conti, 2004; Beran, E. & Unoka, Z, 2005; Sandoval, 2006; Farias, Pereira, Caldas & Francisco, 2007). Interessa-nos, particularmente, a discussão feita pelos autores que se dedicaram às diferentes formas de psicoterapia, uma vez que abordam a interlocução do tema psicoterapia e narrativa. Isto porque aquele que produz sintomas na aprendizagem da linguagem escrita poderia, através do narrar um texto, reconfigurar sua própria história sobre esta falha. Este movimento é intrínseco ao discurso narrativo.

Pereira e Maia (2001), bem como Hemrique, Machado & Gonçalves (2002), utilizaram a abordagem narrativa como um instrumento para compreender a construção subjetiva do adoecer corporal e se preocuparam em chegar à descrição de narrativas protótipo para diferentes quadros psicopatológicos. Os primeiros autores estudaram doenças psicossomáticas – hipertensão e asma - e os segundos, anorexia em comparação com outros quadros psicopatológicos como depressão, agorafobia, alcoolismo e tóxico- dependência. Os dois estudos consideram que cada forma de doença do corpo, produzida pela via psíquica, com suas diferentes produções discursivas, apresenta configurações prototípicas de organização de significado, uma vez que o sistema de significação organiza-se através da própria construção lingüística e narrativa do indivíduo. Especificamente para Hemrique, Machado & Gonçalves (2002), a narrativa surge como um elemento central de organização da experiência, uma construção de organização aberta, capaz de sintetizar múltiplas significações, e potencializar uma multiplicidade de experiências. Todavia, os autores afirmam que, em situações de adoecimento psíquico, encontra-se uma certa rigidez narrativa relacionada a um fracasso de expansão de significados contidos nas narrativas de cada indivíduo, que correspondem a histórias de vida que não são férteis na produção e expansão de significados e experiências. Assim, a psicopatologia emerge por uma incapacidade da experiência e caracteriza-se pela existência de protótipos narrativos específicos que correspondem a um conjunto de invariantes temáticos limitativos da experiência. Os diferentes tipos de psicopatologia que se apresentam como sistemas específicos de significação parecem corresponder a

diferentes protótipos narrativos que neste caso são sinônimos de uma autoria inflexível, de uma identidade fechada que restringe todas as experiências que estiverem fora deste protótipo. Como conclusão de seus trabalhos, os dois grupos de pesquisadores encontraram e caracterizaram as chamadas narrativas protótipo como estilos de funcionamento dos sujeitos nestas formas de adoecimento. O uso da narrativa os auxiliou a entender estas narrativas protótipo como construções idiossincráticas de significação psicopatológica, co-construídas num determinado contexto histórico-cultural. Isto em si já seria uma contribuição significativa para se pensar processos terapêuticos e suas eficácias.

Boehs (2000) e Silva & Trentini (2002) seguem a linha de abordagem dos autores acima, com a especificidade de serem pesquisas desenvolvidas na área de enfermagem. Para Boehs (2000), a narrativa se constitui num instrumento que auxiliaria, tanto cuidadores como doentes, na interpretação da situação e no empreendimento de ações que permitiriam um melhor convívio com doenças agudas e crônicas. Silva e Trentini (2002) classificam três tipos de narrativas na forma como as pessoas lidam com as doenças: (1) as narrativas breves que focalizam os episódios de descoberta da doença. Estas contêm a estrutura mínima de uma narrativa: começo, meio e fim, e são mais sintéticas na seqüência do enredo; (2) as narrativas de vivências que são mais amplas e que expressam a história da vivência de uma pessoa com a doença. A estrutura deste tipo de narrativa inclui vários episódios que, geralmente, são colocados numa seqüência de acontecimentos, dos quais nem sempre há uma interpretação temporal e; (3) as narrativas populares, que são histórias contadas e recontadas entre pessoas de uma comunidade e que podem, algumas vezes, assumir um caráter de histórias populares na forma de narrativas complexas que se interrelacionam a tantas outras histórias. Do mesmo modo, este grupo de pesquisadores salienta que, em termos de resultados, o processo de análise das histórias evidenciou a interpretação que cada participante faz de sua experiência. Embora cada vivência fosse única, estas análises indicam um tipo de narrativa protótipo que expressa e generaliza o experimentar e o viver com uma doença. Como conclusão, os autores afirmam que o uso da narrativa tornou-se uma técnica para o desenvolvimento de ações terapêuticas que vislumbram o significado da doença na vida das pessoas.

Entre os estudos que se dedicam a utilizar a narrativa como forma de questionar experiências profissionais para definir uma identidade profissional, Campos (2005) desenvolveu um trabalho que problematizou o tema saúde pública

no encontro assistencial entre usuários e trabalhadores de saúde. Já em Schraiber (1995), o objetivo foi investigar histórias da vida profissional de médicos, na passagem da medicina liberal para uma medicina tecnológica, utilizando a leitura das narrativas como forma de entender as representações que levaram esta categoria a questionar e alcançar os procedimentos concretos pelos quais se organizaram e se transformaram os exercícios profissionais. Um dos aspectos interessantes, e úteis, do trabalho de Campos (2005) é que a abordagem narrativa possibilitou à autora a composição de algumas categorias oriundas da psicanálise e da psicoterapia institucional para repensar a dimensão do encontro profissional-usuário. Campos utiliza-se das elaborações de Kristeva como uma proposta para uma ligação metodológica entre texto-narrativo e experiência. É através de Kristeva que a autora consegue aproximar na sua análise, narrativa e política, uma vez que ela trata da dimensão do público em termos de saúde. Ao especificar que a narrativa é sempre memória da ação e estranheza incessante e de que uma ação social sempre está inserida num mundo social, faz emergir o conceito de experiência como da ordem do público. Campos (2005) buscou re-constituir, através do referencial de Kristeva, uma “narrativa política” (p.582). Esta narrativa argumenta que algumas categorias da psicanálise trariam contribuições de interpretação para o contexto da saúde coletiva brasileira, dos encontros entre trabalhadores e usuários, e nas instâncias de gestão do cotidiano.

O uso da narrativa em psicoterapia abre um espectro de possibilidades para o pesquisador questionar os parâmetros da prática psicoterápica. Farias, Pereira, Caldas & Francisco (2007), bem como Sousa (2004), discutem o próprio espaço terapêutico como um lugar onde se compõem narrativas como construções pessoais, através de um diálogo com as abordagens fenomenológico-existenciais. Farias, Pereira, Caldas & Francisco (2007) apontam que as especificidades do uso da linguagem no espaço da clínica suscitam em si o questionamento da atividade clínica. A análise de narrativas, acerca da experiência de estar em tratamento, pode produzir reflexões e discussões, tanto do ponto de vista teórico quanto dos campos de atividade do psicólogo. Os autores são unânimes em afirmar que o espaço terapêutico torna-se um lugar onde o sujeito se questiona, uma vez que objetivo de toda psicoterapia é buscar e mesmo proporcionar o surgimento de uma fala criadora de sentidos, entre terapeuta e paciente. Através deste processo de narrativização, é possível trabalhar a forma como o paciente situa sua vida e suas possibilidades de ressignificação. Conforme já salientado por Sousa (2004), o

texto produzido no contexto clínico concentra em si um conjunto de conceitos que salientam uma abordagem psicológica centrada não apenas no sujeito construtor de sentido, mas também se sobressai uma perspectiva terapêutica que privilegia a compreensão do modo do sujeito se posicionar no mundo. Farias, Pereira, Caldas & Francisco (2007) salientam que a narrativa pode se apresentar como clínica, ao proporcionar ao sujeito tornar-se narrador, ao transitar entre o relato e a experiência. Esse acontecimento redimensiona o sentido clínico da linguagem por abarcar situações nas quais o episódio narrado é reconstruído à medida em que é trazido à tona e, assim, novas significações são abertas. O modo narrativo na forma como organiza o contar de histórias coloca o indivíduo numa relação direta com sua experiência de si no mundo. Os autores defendem que o uso da narrativa no espaço terapêutico torne-se o próprio fazer clínico em direção à modificação de experiências do ser no mundo. E que a clínica em si contribua para que essa experiência se transforme em uma narrativa viva que questiona reflexões e abre possibilidades.

Dentre uma série de trabalhos nesta linha, Sandoval (2006) traz o uso de narrativas em contextos psicoterápicos, em hospitais gerais. Com o objetivo de diminuir a ansiedade de crianças hospitalizadas que se encontravam com suas capacidades de enfrentamento diminuídas, a autora utilizou a narrativa como forma de proporcionar a ressignificação da própria experiência de estar hospitalizado. Sandoval designa esta prática como terapia narrativa, ao entender que a narrativa neste espaço torna-se um recurso terapêutico por proporcionar a externalização da experiência traumática de uma hospitalização. A modificação terapêutica deverá incidir sobre os processos afetivos a partir de uma reestruturação da relação dialética entre experiência emocional e autorreferência narrativa da pessoa. O objetivo da terapia foi trabalhar o estilo de enfrentamento cognitivo e/ou comportamental, com foco na autoimagem e autoestima. Para Sandoval (2006), o processo terapêutico que utiliza a narrativa tem sucesso porque possibilita à criança conformar e reconformar a experiência vivida, ressignificar a experiência de hospitalização, e principalmente, buscar a aprendizagem nesta experiência como forma de identificar habilidades de enfrentamento desconhecidas que possam ser estendidas a outras situações.

Em outro recorte de possíveis composições do tema psicoterapia e narrativa, De Conti (2004) utilizou a narrativa no contexto da psicoterapia psicanalítica na formação de estudantes de psicologia na área da clínica. Analisou-

se o processo de composição narrativa produzida entre estagiário-terapeuta/paciente. A análise dos dados demonstrou a eficácia do uso da narrativa para este fim, tendo em vista que o discurso produzido neste contexto estrutura-se narrativamente. Ao mesmo tempo, o estudo da composição e sequencialidade destas narrativas revela e questiona a forma como se opera o aprendizado da prática clínica. Este é um aspecto fundamental para se discutir a formação em psicologia.

Especificamente para analisar a construção de narrativas no contexto psicoterápico, em forma de autobiografias, Beran, E. & Unoka, Z (2005) examinaram a construção e o funcionamento de narrativas sobre o self em interação, pela análise de uma regulação mútua da perspectiva narrativa - “narrative perspective” (p.151) -, empreendida entre paciente e terapeuta no curso de uma sessão terapêutica. Os autores analisam a narrativa produzida entre o terapeuta e uma paciente psiquiátrica diagnosticada com desordem dissociativa de personalidade. Um dos aspectos analisados pelos autores diz respeito às posições que o protagonista, identificado como narrador-paciente, utiliza para contar a história de sua doença. Estas posições variam em relação à voz e aos tempos verbais que o narrador-paciente cria no panorama narrativo para transitar entre dois estados subjetivos separados e que designam dois tempos verbais distintos: o passado e o presente. O passado que narra a história da doença e o presente que atualiza na relação com o terapeuta através deste contar que se instaura no processo terapêutico. Os autores marcam estes dois estados diferentes do self que são representados na narrativa: “1. a posição subjetiva do narrador no passado, em que ela (*paciente*) é a protagonista da história, 2. a posição presente do narrador, em que ela esta recontando a narrativa dos fatos do passado durante a sessão terapêutica” (p.157, grifos nossos). É, exatamente, este desdobramento produzido pelo discurso narrativo que, ao ser tomado no plano da relação terapêutica, torna-se explicitado pela análise narrativa e cria uma via para trabalhar o próprio caso. Um dos resultados significativos levantados pelos autores diz respeito a que os interlocutores paciente-terapeuta mutuamente determinam os panoramas narrativos disponíveis um para o outro na interação narrativa, e por isto, eles podem eliciar mudanças neste panorama. Os autores afirmam que aquele que escuta a narrativa é determinado por aquele que conta, através de sua própria versão na posição que assume para o outro na narrativa. Neste sentido, o que escuta pode olhar para as posições de quem conta, e assumir outras perspectivas

para não acomodar-se ao seu interlocutor. Este parece ser o trabalho terapêutico que se opera através do jogo transferencial em toda psicoterapia. Mas, dialeticamente, no discurso narrativo terapêutico, o narrador é determinado pelo seu interlocutor, mais precisamente, pela posição narrativa que assume dentro da perspectiva narrativa dada e que é endereçada pela expressão daquele que a ouve. As diferentes posições em que se encontram narrador e ouvinte, paciente e terapeuta, no contexto terapêutico, conduzem em si a diferentes percepções e posições conceituais do próprio contexto. Devido a esta diferença de lugar, ao terapeuta cabe criar espaços para um re-contar, como uma forma de levar o paciente a tornar-se capaz de reunir suas próprias narrativas do self. Neste sentido, Beran & Unoka (2005) salientam ainda que as mudanças na perspectiva narrativa do narrador são determinadas desde o início da interação narrativa e que diretamente trazem efeitos para a atualização das variações nas narrativas do self, conseqüentemente, na construção da narrativa de si. A forma como se estabelece o laço transferencial e o próprio desenvolvimento deste são fatores decisivos para o processo terapêutico em direção a uma cura. Tomar o próprio contexto psicoterapêutico como um espaço para narrar-se e o texto clínico como uma narrativa pode tornar-se uma técnica clara de intervenção neste contexto. E, ainda, anuncia uma ação clínica permeada pela construção narrativa e a utiliza como ponto de interpretação para o desenvolvimento do caso. Este é nosso propósito ao trabalharmos com adolescentes que sintomatizam na escrita, ao se apresentarem num negar-se em relação ao escrever: proporcionar-lhes um espaço de narração terapêutico que os levem ao re-escrever sua história.

A seguir, introduz-se o referencial teórico que é utilizado neste trabalho, discutindo-se o tema psicoterapia e narrativa em três tempos: primeiro, circunscreve-se o campo da dificuldade da aprendizagem da linguagem escrita e suas implicações para a subjetivação na medida em que o problema de aprendizagem torna-se um sintoma. Busca-se mostrar como a psicanálise, especificamente, os tratamentos de orientação psicanalítica, tem abordado as questões de não aprendizagem da linguagem escrita, em termos das dificuldades de alfabetização. Em seguida, trabalha-se a interlocução psicoterapia e narrativa: como o tratamento torna um narrar-se no não-escrever. E, finaliza-se com a discussão de como a construção do campo narrativo dentro da clínica torna-se o meio para a efetividade de uma cura.

1.3. O sintoma no aprender: dificuldades de aquisição na linguagem escrita

Todo ato de conhecer aciona uma função originada na pulsão epistemofílica de incorporar ao organismo, via corpo e psiquismo, um saber que se construirá sobre o mundo e, conseqüentemente, sobre si mesmo. Este mecanismo caracteriza todo o processo de desenvolvimento de uma pessoa e vai caracterizar a forma singular de cada um portar-se em relação ao próprio conhecer. O campo do aprender da linguagem inicia-se muito cedo no desenvolvimento infantil, fazendo suas aparições e marcas psíquicas desde o surgimento dos próprios traços de uma criança que organiza seu corpo através de seus pais. O percurso de aprendizagem que uma criança vai traçar para si traz muito destas primeiras inscrições, na forma como ela consegue ascender ao campo da significação.

Em crianças e adolescentes onde a linguagem não exerceu seu papel primeiro de organização psíquica aparecem os sintomas.

Paín (1987), ao questionar o processo de aquisição do conhecimento na direção de uma “epistemologia da ignorância” (p.7), como a própria autora define a sua intenção, retoma os preceitos psicanalíticos freudianos em composição com a teoria genética da inteligência para explicar como se dá a aprendizagem e os problemas de aprendizagem como sintoma. Aprender é o equivalente funcional do instinto e se processa através do pensamento. Aprender é um processo para nos relacionarmos com o meio, e que opera na forma como sujeito e meio intercambiam em busca de equilíbrio. É através do pensamento processado que esta relação se produz na dupla estruturação da inteligência e do desejo, salienta a autora. Do ponto de vista cognitivo, os processos de assimilação e acomodação respondem pelas intertrocas da inteligência; a repetição e a repressão respondem pelo movimento psíquico. Na composição destes dois atos, o pensamento que se repete é aquele que retransita para poder se tornar atualizável. A repressão é um mecanismo de filtrar, e por que não, de selecionar o que pode, ou mesmo deve, ser expresso para surgir de forma transformada, como metáfora de algo que falta e que esteve presente na forma de um desejo original. Paín (1987) adverte, a partir de Freud, que a “(...) a repressão permitiria a emergência de um sintoma através do qual se satisfaria um instinto, sem os riscos de sua consumação (...)” (p.35). Assim, produzir sintomas é característica da economia psíquica de controle das pulsões na direção da estruturação do homem e de sua organização através do acesso à linguagem. A partir desta interlocução teórica que aproxima inteligência

e desejo, discute-se a não aprendizagem da linguagem escrita no processo de alfabetização dentro do campo conceitual psicanalítico para compreender-se o não aprender como um sintoma.

Sintoma, para além da noção de formação de compromisso entre instâncias psíquicas que definem na sua composição um tipo de organização psíquica, pode ser pensado como um *jeito* que o indivíduo encontra de expressar sua singularidade na sua relação direta com a instância do desejo inconsciente. Todo sintoma denuncia um desejo inconsciente que ficou parte retido pela repressão e parte foi liberado. Aquele que não lê e/ou não escreve expressa neste sintoma a sua problemática quanto ao singularizar-se no campo simbólico da linguagem. Uma vez que toda linguagem não é somente um sistema de representação, mas, principalmente de significação, se poderia dizer, então, que aquele que não ascende à linguagem, falha na operação de significar-se a partir da linguagem, conseqüentemente, de subjetivar-se. O processo de tornar-se alguém é muito precoce e lento no desenvolvimento do ser e demanda uma série de experiências significativas de interação direta e indireta com o mundo e com os outros.

Para Santiago e Castanheira (2004), a psicanálise conseguiu compreender este processo de forma retroativa, ao analisar o percurso dos encontros do sujeito com a realidade, ou como designa a teorização lacaniana, os encontros com o registro do real. Este é um dos registros, além de outros dois, o imaginário e o simbólico. As interrelações destes três organizam o psiquismo de um sujeito. O que nos interessa ao questionarmos as falhas na aprendizagem da escrita são os efeitos simbólicos presentificados nas formações sintomáticas como expressões do conflito do sujeito. No caso aqui tratado, com o campo da aquisição do conhecimento. Não há como determinar, de forma direta e causal, que um acontecimento vivido num tempo passado definido venha a produzir um sintoma específico num tempo futuro, pois toda formação sintomática é, posteriormente, significada sobre um trauma vivido anteriormente. Toda significação é movimento posterior ao vivido. Os autores salientam que isso é pauta, também, do que acontece na relação paciente-analista, uma vez que esta é uma relação de transferência na qual a linguagem exerce seus efeitos e torna capaz ressignificações de conteúdos que foram anteriormente responsáveis pela própria formação de sintoma. Voltaremos a este ponto ao analisar o texto narrativo que se produz em sessão de psicoterapia.

A teoria psicanalítica, de forma geral, sustenta que o processo de fundação de um sujeito psíquico se dá no campo da linguagem. As interpretações que consideram o problema de aprendizagem como sintoma, compartilhadas por alguns teóricos e pesquisadores, assumem que todo ato de conhecer aciona um aparato inteligente e é regulado pela instância do inconsciente. Na abordagem de Paín (1987), os problemas de aprendizagem podem ser compreendidos como sintoma clínico no qual as faltas ou fraturas no comportamento cognitivo assumem uma função significativa. Os diferentes sintomas que se expressam em dificuldades de aprender obliteram operações específicas da estrutura cognitiva. Quando tratamos do sintoma de não-escrita, quais seriam as operações do pensamento que podem estar alienadas neste não? Paín entende que no sintoma de aprendizagem estão implicadas, ao mesmo tempo, operações “como significantes daquilo que o outro proíbe e permite ao sujeito como acesso ao saber” (p.74), num jogo colocado entre aquele que ensina e tem um saber e aquele que não aprende. O conhecimento parece tornar-se algo escamoteado que precisa encontrar um via de desdobramento. Lemos (2007), bem como Santiago e Castanheira (2004), compartilham desta posição ao afirmarem que o diagnóstico dos sintomas de aprendizagem leva a questionar os aspectos cognitivos do desenvolvimento e dos processos primordiais inconscientes, subjacentes à produção de erros na construção do conhecimento. Todo o ato de educar e de aprender, efeito da cultura sobre um sujeito, implica um processo de sublimação das pulsões. Para Freud (1914), a educação tem uma função recalçante e inibidora e sempre gera certa angústia que é proporcional ao investimento do sujeito no encontro com os diferentes objetos e pessoas que este busca para suprimir a falta que lhe foi imputada na relação com o chamado objeto original do desejo, mas que ao mesmo tempo possibilitou-lhe existir.

Um dos aspectos que se singulariza para aquele que não aprende é a sua posição em relação ao próprio conhecimento. Bastos (2006) afirma que aqueles que não aprendem não se tornam curiosos em relação a si mesmos, nem aos outros e ao mundo. Esta é uma condição que se assemelha a de crianças autistas e psicóticas que por não conseguirem transformar a necessidade de aprender em desejo de saber, não ascendem à posição de sujeito do conhecimento. Para conhecer, o sujeito incorpora um objeto ao seu sistema cognitivo ao mesmo tempo em que o transforma psiquicamente. Consequentemente, para se desenvolver, tendo a abordagem psicanalítica como parâmetro, torna-se necessário o

movimento de uma energia psíquica que procura através de outro, atualizar-se e realizar seus fins.

Nos primórdios da vida de uma criança, todas as relações que esta estabelece com o mundo através das figuras parentais, principalmente com a mãe, recobre-se de uma satisfação que se traduz por uma sensação de plenitude. Todos os movimentos subsequentes produzidos por nós buscam, ao menos imaginariamente, retomar esta posição primeira e mais primitiva de completude com as imagos parentais originárias. Nesta tentativa constante de resgate, que é característica do humano para o viver, este encontro torna-se nunca mais recuperável, e a condição humana traduz-se sempre por uma falta. Este é o sujeito do desejo, aquele que ao ser impulsionado por uma falta a torna uma busca. A condição de ligar-se é uma operação da ordem da subjetividade, pois é nesta falta que busca o outro que surge o movimento de representação e significação, a linguagem. Conforme atesta Santos (2008), a história do desenvolvimento humano nada mais é do que uma disciplina longa das sensações (...) os sentimentos são exclusivamente humanos (...) só se desprendem do eu e se externalizam pela linguagem (p.25).

Por mais clássica que sejam estas concepções, estas considerações são feitas para situar a condição do sujeito e sua relação com o ato de conhecer que se torna aprendizagem. As falhas que podem surgir neste processo indicam as dificuldades de cada um; conseqüentemente, não ler/escrever torna-se um sintoma singular. Farias (2007) acentua que desejar aprender é condição para a subjetivação, o que em si já pressupõe um ato. O que pode estar inibido aí e que se tornaria um fracasso, até escolar, é uma forte idealização de posições e de objetos, o que atrapalha enormemente aquele que quer ascender à posição de desejanse de si através de uma dinâmica própria.

Conte de Almeida (2001) corrobora esta idéia, ao afirmar que a forma como uma criança posiciona-se diante do desejo de saber pode revelar sua própria estruturação psíquica. Se a criança busca estabelecer com o outro uma relação sem faltas, o ato de aprender reveste-se de significações fálicas, entendida como sem faltas, onde a condição própria de cada um como ser faltante fica preenchida. Esta maneira de ser pode tornar-se um problema, pois a não falta produz a não busca. Uma vez que adquirir conhecimento é uma operação da ordem da constituição do eu, é preciso o encontro de alguém que porte um saber que se torne transmissível; e de outro que o reconheça como tal e queira ascender à

posição de conhecedor. A forma como cada ator projeta-se um sobre o outro, ao colocar o conhecimento como objeto de troca entre ambos, produzirá diferentes resultados. Aquele que ensina precisa encontrar outro que deseja aprender. Este encontro é a consagração do ato de conhecer e para ele ocorrer é necessária a criação de um espaço de transmissão e de atores em diferentes posições. Este movimento de transmitir é característico das relações interpessoais e aproxima-se do conceito de transferência.

Transferência explica o funcionamento tanto do aparelho psíquico, quanto da prática clínica. Conte de Almeida (2001), a partir da concepção lacaniana de campo, evidencia que o ato de conhecer conjuga o encontro de três registros que podem vir a assumir três dimensões: quando se trata do encontro de dois sujeitos, tem-se a dimensão imaginária; a simbólica diz respeito à significação que se produz sobre os objetos que intermedeiam a troca e; real ao referendar-se ao modo específico com o qual e no qual a relação se concretiza. Através desta colocação da autora, torna-se, extremamente, importante salientar que as modalidades sintomáticas de acesso ao conhecimento podem surgir pelos excessos imaginários intrínsecos aos encontros possíveis nas relações interpessoais constituídas entre professor e aluno. Estas relações podem indicar que nada falta nesta troca, e esta não ocorre; ou esta se torna revestida pela violência da palavra negada, e na medida em que a pulsão de saber torna-se ignorada ou interdita, a criança não tem com o que se identificar para poder trocar. Cordié (1996) concorda que a dificuldade de aprendizagem pode aparecer como uma forma de responder à pulsão de saber, uma vez que esta se encontra interdita por alguém que se faz exigente demais em relação ao estudar. Aquele que assim se posiciona em relação ao conhecimento o compreende somente como uma imposição e não como uma possibilidade de construção produtiva.

Ao se tratar de um posicionar-se quanto à operação do conhecer, é essencial nos referirmos a uma noção específica denominada função paterna, o significante do nome do pai. Conceitualmente, esta função designa uma operação metafórica de substituição do investimento libidinal da figura parental materna em direção a paterna com a finalidade de colocar o sujeito, que está em processo de constituição, submetido à ordem simbólica, para conseqüentemente fundar-se como sujeito do inconsciente. Por este trabalho, funda-se o sujeito da linguagem submetido ao interdito edípico o qual adentra o campo da significação pela primazia desta substituição significante. O fracasso no aprender, entendido como

o fracasso em submeter-se a esta ordem simbólica que organiza o homem como ser cultural, atestaria a idéia de fracasso da função paterna, do fracasso em submeter-se a uma lei que organiza o ser. Para a psicanálise francesa, este fracasso está ligado à submissão do sujeito à ordem do Outro como um lugar ao qual se submeter. De acordo com Kaufmann (1996), “o grande Outro é a própria referência do simbólico” como um “lugar onde se constitui o eu que fala” (p.386). Este lugar é constituído a partir da triangularização edípica, na qual a função do pai, como um terceiro, é oferecer um ponto de ancoragem para a criança. Este é um segundo ponto de identificação para a criança, que para além da mãe, auxiliaria a ela a regular seus modos de satisfação pulsional e a ordenar suas catexias em relação aos objetos.

Para Vincent (2006), ao declinar-se a função paterna, decai também aquele que se posiciona no lugar educador como aquele que transmite a cultura, portador de uma lei, a quem se supõe um saber. É neste ponto que encontramos a falência do educar. O que restaria, então, para aquele que ensaia suas formas de tornar-se alguém? Uma falta ao que se referendar, e, subsequentemente, ao que se identificar. Como bem salienta Araújo (2002), adquirir conhecimento, aprender, permite ao homem a alteridade, a busca e conquista da liberdade. A autora salienta que dificuldades de aprendizagem vêm sendo tratadas como disfunções de um sujeito que não atinge os níveis de aprendizagem e/ou como dificuldades que se produzem em um contexto educativo inadequado à aprendizagem.

Para além desta concepção instrumental que é comum nos meios educativos, a questão do aprender pressupõe apropriações que conduzem o sujeito a formas diferenciadas de se desenvolver e de subjetivar-se. Para isso é preciso arriscar-se, pois conforme afirma Araújo “o movimento contínuo dos processos de aprendizagem obriga-nos a fazer referências ao risco de pensamento” (p.18). O aprender sempre desestabiliza o sujeito, pois questiona aquilo que sabemos, acreditamos e reconhecemos. A posição daquele que aprende é a posição da incerteza sobre o que sabe em direção à construção de algo novo. E conforme já salientado antes, aprender está relacionado com o modo singular de cada um, um estilo próprio de cada aprendiz de afetar-se pelo não conhecido e de afetar o que já se sabe. Este é o risco do aprender e a errância daquele que aprende à qual, inexoravelmente, todos estão submetidos. A criança que não aprende a linguagem escrita parece temer uma posição de conhecedor sobre alguma coisa. Araújo (2002) lembra que as dificuldades de aprendizagem, longe de indicarem erros a

serem corrigidos, indicam a ação inflectida do processo cognitivo sobre o sujeito da aprendizagem. A complexidade deste processo está na transformação que o mesmo deve provocar entre o sujeito e objeto do conhecimento ao longo do desenvolvimento.

Um dos trabalhos da psicologia clínica é tornar claro que toda aprendizagem pressupõe duas posições, um ato e um encontro entre dois. Para aprender é preciso encontrar alguém para ensinar. O conhecimento psicanalítico trouxe para este campo a idéia de que entre aquele que ensina e aquele que aprende há transmissão de saber que se processa num campo específico, o da transferência. Este tópico será desenvolvido na parte psicoterapia e narrativa para compreendermos o movimento do sintoma de não escrita ao longo do trabalho clínico.

Um dos problemas contemporâneos da educação consiste nas falhas do processo de aprendizagem que trazem como resultado um conhecimento que se oblitera num educar homogeneizante. Nesta direção, Farias (2007) observa que o fracasso escolar é uma das patologias atuais que resulta da inibição do desejo de aprender do indivíduo, submetido a uma educação tecnicista. Degenszajn, Roz e Kotsubo (2000) concordam, afirmando que a criança que faz sintoma no aprender parece resistir à aprendizagem e isto se manifesta numa inibição intelectual decorrente de uma desordem neurótica, provocada por conflitos inconscientes. Também Souza (Corpo Freudiano do Rio de Janeiro s/d) diz que a inibição do saber está para além de somente uma restrição de uma função. A inibição do saber já se torna um sintoma na medida em que adquire certa disfuncionalidade, pois a criança falha na operação que define o aprender como operação de apropriação.

Kupfer (2002), no campo da clínica, utilizou os preceitos de Paín (1987) para compreender as dificuldades de alfabetização em seu trabalho com crianças autistas e psicóticas. A autora definiu três formas de compreender os erros de escrita: aqueles que realmente são como um sintoma analítico, uma vez que simbolizam uma dificuldade; aqueles que são sintomas reativos, direcionados como uma reação à abordagem simplista e institucionalizada da aprendizagem da leitura e da escrita no âmbito da escola; e, ainda, o que a autora chamou de uma escrita sem vida, aquela em que criança não adquire o domínio da escrita e passa pela escolarização como um alheio a este processo. Este último é um sintoma social importante, não individual.

O trabalho de Kupfer impõe que se reflita sobre o sintoma social da educação, estampado pelo nome fracasso escolar. O fracasso escolar é uma patologia que surge como a resposta de um sujeito num contexto histórico específico (Farias, 2007, Vasconcellos, 2006, Bastos, 2006). Em consonância, Degenszajn, Roz e Kotsubo (2000) afirmam que este é um fracasso relativo à própria escolarização e ao mundo contemporâneo, que padroniza o saber e pulveriza o sujeito que aprende entre os muitos que devem aprender. Para Cohen (2007), o saber psicanalítico consegue particularizar o fracasso escolar quando o trata como formas possíveis e atuais de sintomatizar no aprender. Um universo de aspectos, como a violência que invade as relações educacionais, as indiferenças em relação ao saber, as inibições cognitivas, as angústias do próprio fracasso, o adoecimento do corpo docente, não podem ser descartados quando se trata de compreender as falhas no educar. Ferreiro e Teberosky (1985) afirmam que as crianças que fracassam na escola, aquelas que são acusadas de incapazes de aprender, ou com dificuldade de aprendizagem, são aquelas que não aprendem aquilo “que o professor se propõe a ensinar” (p.277). Há que se discutir *os lugares* da educação no mundo moderno e suas distorções. Este trabalho tangencia esta problemática.

Kupfer (2002), em seu estudo “A escrita na clínica de crianças”, ao descrever o caso de um menino que se desorganiza no processo de alfabetização já iniciado, enfatiza que a escrita da criança é algo que revela a posição em que um sujeito se encontra, ou o modo como está constituído. As crianças que não chegam a constituir verdadeiramente uma escrita própria são por ela designadas como fracassadas silenciosas. Para Kupfer, a criança está submetida a uma ordem cultural, onde ser autor de ou responsabilizar-se por alguma coisa são valores que não qualificam mais as pessoas. Desta forma, a criança ou os sujeitos que escrevem mal demonstram mais do que uma incapacidade, mostram uma indiferença em relação ao que produzem.

Para a autora, estas crianças e adolescentes que não sabem escrever, ou que não significam o que escrevem, aproximam-se do funcionamento de uma criança psicótica. Esta é uma das formas de psicopatologia da infância e da adolescência moderna que não tem recebido a atenção devida, atestando a indiferença e desinteresse pelos problemas da escrita, problemas estes que têm assolado tantas crianças. Segundo o referencial lacaniano, nesse tipo de problema, a lei que seria instituída pela função paterna se instala mal porque não pode se

apoiar em uma rede de sustentação simbólica: o Pai como função existe, porém não encontra essa rede que o confirma, e que deveria estar sendo reafirmada na escola, na mídia, na cultura. A autora propõe, para casos de psicose infantil, tratamentos nos quais a escrita teria um papel preponderante. Neste trabalho, propomos o registro em forma de narrativas para um adolescente que encontra dificuldades em escrever e ler. Este investimento terapêutico poderia produzir um reordenamento da relação deste sujeito com a linguagem e se abriria um espaço para a reconstrução de sua história no não escrever. A via que encontramos foi a da produção de narrativas escritas ao longo da psicoterapia. Para dar conta desta proposta, abordamos, a seguir, as condições que se criam para que uma psicoterapia de orientação psicanalítica possa se tornar uma forma de narrar-se no não-escrever.

1.4. Psicoterapia e narrativa

Discutir a psicoterapia como uma possibilidade de reconstrução de si é uma forma melhor de compreender o processo do tratamento. O que se produz em uma psicoterapia de orientação psicanalítica é produto de uma relação muito específica que se sustenta entre terapeuta e paciente. Estes dois sujeitos, terapeuta e paciente, criam um campo discursivo sobre qual o paciente pode assumir a posição daquele que fala de si para o outro, seu interlocutor, o terapeuta. Desta forma, o discurso narrativo na clínica produz dois planos.

Um plano que define o próprio tratamento analítico e que representa uma narração de si, uma vez que se trata de uma narrativa construída junto com o terapeuta e que possibilita a reconstrução da história deste sujeito. No caso aqui estudado, o tratamento torna-se a narratividade deste sujeito que produz sintoma na aprendizagem da linguagem escrita. O outro plano que se desdobra sobre o anterior é o do próprio texto narrativo produzido neste contexto. A análise da estrutura deste texto e da Voz do narrador vão ser indicadores do processo e do resultado do tratamento no sujeito que faz sintoma neste âmbito da aprendizagem. Aqui a narrativa torna-se um instrumento de acesso ao sintoma do sujeito.

A psicoterapia clínica orientada pela psicanálise define que o movimento entre terapeuta e paciente é sustentado pela transferência. Este conceito envolve tanto o trânsito do material psíquico entre as diferentes instâncias, ou seja, a dinâmica de funcionamento do psiquismo, quanto o movimento que se opera entre terapeuta e paciente. Dinamicamente, a formação de um sintoma se dá pelo

impedimento do fluxo contínuo de material inconsciente que é barrado pela censura ao atingir a consciência. O sintoma surge quando há a transformação de material inconsciente, como uma forma de *ajuste* de seu conteúdo, a fim de que parte deste possa realizar-se e a outra manter-se retida. Neste sentido, todo sintoma denuncia um desejo inconsciente. Assim, é importante ressaltar que o conceito de transferência assume duas funções. Uma de caráter teórico que caracteriza a forma de composição e funcionamento do aparelho psíquico e explica o processo pelo qual os desejos inconscientes se atualizam no sintoma; e, outra, de caráter clínico, ao sustentar todo tipo de relação analítica produzida entre paciente e terapeuta. No início, esta relação é pautada pelo movimento de resistência, e todo trabalho clínico se direciona à elaboração deste entrave. Ao se utilizar textos narrativos produzidos em sessão como via de acesso para o trabalho clínico do sintoma de não escrita, as composições textuais produzidas neste contexto servem como suporte para o deslizamento do conteúdo inconsciente expresso no sintoma ao longo do percurso terapêutico. O trabalho interpretativo do terapeuta incidirá sobre o texto narrativo produzido em sessão. O movimento clínico será pautado pelas construções narrativas de um paciente que encontrou dificuldades para organizar-se através da linguagem.

Segundo Kaufmann (1996), o trabalho psicoterápico define posições. Ao analisando cabe a rememoração de elementos de um passado esquecido por força do recalçamento, e ao analista, a reconstrução de um período da vida do paciente a que estes elementos pertencem cronologicamente. Para Laplanche e Pontalis (1998), a interpretação é uma intervenção, dentre o conjunto de intervenções do analista no tratamento. Caracteriza-se por uma comunicação que é feita ao paciente – “interpretação comunicada” (p.246) - com o objetivo de dar ao paciente acesso ao conteúdo latente de um conflito defensivo, e de desvelar o desejo que se formula em qualquer produção inconsciente. O momento da interpretação segue as regras determinadas pela direção e evolução do tratamento e torna-se eficaz quando feita na transferência. Para Kaufmann (1996), o conceito de construção amplia o âmbito da ação do analista. Primeiro, por atingir o material inconsciente de forma mais extensiva e mais remota do que aquele sobre o qual incide a interpretação. E, segundo, por destinar-se a reconstituir, simultaneamente, aspectos reais e fantasísticos de uma parte da história infantil do paciente. Laplanche e Pontalis (2000) destacam que o tema de uma construção, de uma organização do material, pode estar presente desde o início do tratamento e

sob diversos aspectos. É no trabalho terapêutico de uma construção que de fato ocorre o desvelar e a reconstituição do material inconsciente retido por uma formação sintomática.

O trabalho terapêutico proposto nesta tese incide sobre o texto narrativo composto no decorrer das sessões. Tendo em vista que a gramática da narrativa dispõe em sua estrutura uma intriga que entrelaça personagens e suas ações e que o texto narrativo composto em sessão pode ser repetidamente produzido, característica própria do retorno da formação sintomática, o trabalho de construção do analista sobre estes textos, em busca da Voz do paciente-narrador, torna-se ponto de apoio para a análise do material clínico.

Na sequência, examina-se como o sujeito se singulariza no sintoma de não escrita/leitura, definindo, então, o percurso da análise clínica sobre o texto narrativo do não aprender.

1. O campo do sujeito e a possibilidade da narrativa de si:

Conforme já salientado anteriormente, toda formação sintomática resulta de um processo de elaboração psíquica e indica o momento específico da gênese de uma neurose, caracterizando um tipo de estruturação. Aquele que não sabe escrever nem ler expressa por este *não* uma dificuldade em entrar no mundo da significação que o sistema linguístico possibilita. Quase como um negar-se, este *não* opera como uma substituição simbólica, produto de movimentos de deslocamento e da condensação sobre o material recalcado, que vai determinar um arranjo específico em relação ao conflito psíquico e produzir uma individualização.

O que está em jogo quando alguém inicia um processo de aproximação com a linguagem escrita? É preciso compreender que o mundo, coisas e pessoas, e suas relações são representados por nomes que substituem as coisas em si e que se tornam signos de algo pela composição de um significante com um significado. E mais, que através destes podemos criar sentido sobre nós mesmos e sobre as coisas dentro de um sistema regido por regras de composição e funcionamento. O que está em jogo, então, quando alguém ao iniciar um processo de aproximação com a linguagem escrita, falha? As palavras parecem vazias de sentidos e não se tornam passíveis de referir, substituir ou significar algo nas trocas com outro. Parece que o sujeito nega a possibilidade de comunicação e de troca de saberes sobre as coisas e sobre si mesmo, tornando-se alheio ao mundo do conhecimento.

Talvez nem todas as dificuldades de não aprendizagem da linguagem escrita sejam assim interpretadas, mas quando recebemos na clínica uma criança ou adolescente que não consegue ser produtivo e que não demonstra nenhuma outra falha orgânica ou funcional, a clínica vai interpretar esta dificuldade pela via da inscrição do sujeito no saber. Faz isso, ao possibilitar que o tratamento se torne um lugar para o qual o sujeito possa remeter-se como um campo de reconstrução de si.

O tratamento assume essa reconstituição de algo que ficou perdido para o sujeito: a inserção na linguagem escrita como lugar de significação. Neste contexto dual de trocas que o tratamento sustenta através de um discurso sobre si, sobressaem-se as posições que paciente e terapeuta vão assumir em relação à forma como o paciente se coloca em relação ao seu sintoma de um não saber sobre a escrita. Busca-se explicitar a forma como o sujeito se coloca no mundo, um mundo no qual as marcas que a escrita contém e retém como possibilidades de significação não fazem efeito de sentido nem para, nem sobre este sujeito. Sousa (2004) traz a fenomenologia hermenêutica proposta por Ricoeur para compreender o espaço terapêutico e o texto que se produz neste contexto. Ele diz o mundo do texto concentra em si um conjunto de conceitos que salientam essa ligação, não apenas com uma psicologia centrada no sujeito construtor de sentido, mas também, com uma perspectiva terapêutica que privilegia a compreensão do modo do sujeito se posicionar no mundo. As problemáticas entre explicação e compreensão, ultrapassadas na proposta do paradigma textual, encontram a sua analogia na dialéctica conjecturar-validar, quando transposto o modelo do texto para a noção de acção humana.

O discurso produzido em psicoterapia de orientação psicanalítica, portanto, pode ser tratado como um texto narrativo que o paciente endereça ao terapeuta e que se torna uma via de acesso no trabalho clínico ao sintoma de não aquisição da linguagem escrita. (Sousa, 2004, p. 702).

2. O (lugar do) texto narrativo na clínica do sintoma de aprendizagem da linguagem escrita:

Texto é uma palavra latina que significa *tecido* e que em si sugere algo que se compõe. Uma vez que este trabalho dedica-se ao texto narrativo produzido em psicoterapia e que neste contexto estas composições surgiram em formato de

músicas e raps, estabelecemos uma analogia com a composição musical. Uma peça musical ao dispor suas notas na tessitura de uma composição produz um arranjo que se ajusta à determinada voz ou instrumento. E, a partir deste, é definido um ritmo em seu movimento. Um texto narrativo produzido em contexto clínico gera também este arranjo. Eco (1986) define texto como “um artifício sintático-semântico-pragmático cuja interpretação prevista faz parte do próprio projeto gerativo (...) um sistema de ‘nós’ ou de ‘juntas’ (...)” (p.51). Esta característica de desdobramento intrínseca de toda composição textual assume caráter impar quando se trata de explorar os textos narrativos produzidos em psicoterapia como atos conjuntos entre um paciente que os escreve e um terapeuta que os lê.

Em dois textos freudianos encontramos apontamentos sobre o movimento de escrita e do escritor. Freud (1925/1976) diz que o aparelho psíquico funciona de forma similar ao escrever, quando se trata de reter informações. Num primeiro momento, os dados são retidos não como traços permanentes, mas como dados brutos armazenados pela memória que ficam dispostos nos diferentes sistemas contíguos deste aparelho, o que indica que partes destes registros mnêmicos ficam no sistema inconsciente. A escrita é um dos meios de acessar esse material inconsciente, se o sistema perceptivo-consciente, especificamente a consciência, for suscetível a ele. O registro escrito é capaz, então, de conectar estas duas instâncias psíquicas e, conseqüentemente pode revelar parte de material mnêmico inconsciente, ao mesmo tempo em que produziria diferentes efeitos de sentido em quem escreve. Barthes (1953/2000) auxilia-nos a compreender estes efeitos, ao afirmar que a escrita é uma função que relaciona língua e “um gesto significativo do escritor” (p.16). A identidade formal de um escritor se coloca acima das regras formais da gramática e das individualidades do estilo. Parece que este autor compartilha do entendimento freudiano de que a escrita, ao registrar algo que o sujeito quer, ou precisa, reter, torna-a parte materializada de sua memória. Barthes (1953/2000) afirma

A linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas. A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, é essa liberdade recordante que não é liberdade senão no gesto da escolha, mas não mais na duração (...). Um remanescente obstinado, vindo de todas as escritas precedentes e do passado mesmo

de minha própria escrita cobre a voz presente de minhas palavras (Barthes, 1953/2000, p.16).

Aquilo que se registra pelo escrito torna-se uma forma de resgatar o que se manteve pela memória e o seu conteúdo parece sempre denunciar aquele que o escreveu. Freud (1908/1976), ao analisar a estreita relação escritor e escrito, faz sobressair o papel que a atividade criativa exerce no funcionamento psíquico. Na criação poética, o escritor imaginativo é como um sonhador que devaneia em suas criações. Para diferenciar entre o que é da ordem do real e do fantasiar, Freud observa que na fantasia as forças motivadoras são os desejos insatisfeitos, diferentemente do pensamento consciente. Dinamicamente, toda fantasia pressupõe a realização de um desejo, uma vez que produz uma correção de uma realidade que se tornou insatisfatória. O que nos interessa nesta dinâmica – e que nos remete a questionar o que do sujeito está colocando quando ele escreve ou não escreve, quer ele queira ou não – é como resultam os produtos da atividade imaginativa em sua relação com o fantasiar. Freud provoca uma analogia com a produção onírica para explicar a produção criativa de todo ato de escrita.

Segundo Freud (1908/1976), em analogia ao processo de devaneio onírico, a narratividade do romance psicológico, ao centrar-se no herói, proporcionou ao escritor moderno a possibilidade de expressar sua subjetividade através dos personagens, que ao dividir seu ego, por movimentos de auto-observação, em egos parciais, expressa seus conflitos em diferentes heróis. Assim, Freud afirma que os escritores imaginativos, ao se presentificarem na presença de um herói, foco de atenção do próprio autor que tudo faz para o manter íntegro e potente, se expressa como um Ego “herói de todo devaneio e de todas as histórias” (p.155). Sob este aspecto, o autor nos aproxima da função que o herói exerce na estrutura canônica da narrativa. Assim, Freud (1908/1976) afirma que a obra criativa dos escritores em termos de seu sentido, conteúdo e forma, assemelham-se ao movimento de fantasiar uma vez que enlaça três tempos, conforme observa o autor

Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância) da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga (Freud, 1908/1976, p.156).

Ao entrelaçarmos conteúdo escrito e escritor, a partir destas concepções freudianas, é possível afirmar que a composição de um material escrito implica, necessariamente, o movimento de aparecimento de um sujeito. E que esta remete a uma temporalidade implícita no que é próprio da criação – tanto do texto como do sujeito deste texto. No escrever surge, portanto, necessariamente um Eu que escreve e, conseqüentemente, um Sujeito na escrita. Este movimento produz efeitos de satisfação, ao trazer para a composição dos textos elementos de desejos inconscientes que podem ser compartilhados, inclusive, com os leitores. E ao mesmo tempo, elementos de frustração na medida em que ao escrever sempre está colocado um endereçamento e uma dúvida de encontrar um lugar de reconhecimento neste movimento em busca da autoria. O autor da escrita nunca tem consciência do lugar para o qual se dirige e o que o faz produzir. Este lugar tem a ver com a articulação do texto e com a demanda de reconhecimento implícita ali, pois conforme Costa (2001), essa condição está colocada tanto na história individual quanto coletiva, uma vez que um material escrito é sempre memorialístico.

Esse é um ponto nodal quando se aborda a escrita de narrativas, pois se refere à forma como o tema é desenvolvido na história. Conforme afirmam Ducrot e Todorov (1998), o texto narrativo é um texto referencial que coloca uma temporalidade representada numa sequência de pelo menos três proposições. É neste encadeamento global das sequências em seu interior que se produzirá a intriga. Desta forma, o texto narrativo dimensiona o aspecto produtivo de toda composição textual. Para tratarmos do trabalho intrínseco da produtividade do texto narrativo no contexto da clínica, utilizaremos o trabalho de Julia Kristeva, dentro de uma perspectiva semiótica que busca elaborar uma teoria global do texto.

Charaudeau e Maingueneau (2004) afirmam que um texto não é definido pela sua dimensão, mas sim, por uma sequência significante coerente de signos em uma unidade de sentido em contexto. Esta sequência significante, geralmente, encontra-se ordenada linearmente em uma totalidade que é composta por elementos interrelacionados, dispostos em forma variável de complexidade e estabelecendo relações de interdependência. Ducrot e Todorov (1998) aceitam que o texto, ao revelar certo modo de funcionamento da linguagem, pode, também, ser definido como produtividade quando a escritura textual assume um caráter processual e uma capacidade gerativa. Estas se expressam em diferentes planos:

no plano do significante, através do recurso generalizado às análises e combinações do tipo anagramático; no semântico, pelo recurso à polissemia; e, no gramatical, pelas variações da pessoa ou do tempo em suas possibilidades de permutação. O texto, ao ser concebido como produtividade, abre-se aos efeitos do sentido. A linguista e psicanalista Julia Kristeva é uma das autoras que trabalha o texto sob este aspecto. Produtividade é aqui compreendida não só como as próprias condições e efeitos da textualidade, mas também nos efeitos produzidos sobre o próprio sujeito ao interagir com o texto, seja ele leitor ou escritor.

Segundo Brunel, Madelénat, Gliksohn e Couty (1988), Kristeva instaura o que ela define como “experiência da semanálise, na fronteira entre a semiótica (o texto continua sendo um sistema de signos) e a psicanálise (o signo torna-se o lugar das pulsões individuais ou coletivas, que o investem de seus próprios símbolos)” (p.91). Brunel, Madelénat, Gliksohn e Couty afirmam que, para a autora, texto é o local de um trabalho autógeno, que gera a si mesmo e que desarticula a língua natural baseada na representação e na compreensão para substituí-la pela multiplicidade de sentidos que o leitor (ou mesmo o autor) produz, a partir de uma cadeia aparentemente fixa. Em contraposição a uma perspectiva estruturalista estática do texto, no qual o conjunto de signos que o constituem determinam sua significação, Kristeva (1967/1980) define texto como uma produção significativa e considera que, para analisá-lo, é preciso uma teoria que proporcione uma reflexão analítico-linguística sobre o significante que se produz no texto. Para a autora, texto não é um fenômeno linguístico em si, isto é, não é a significação estruturada que se apresenta em um corpo linguístico, visto como uma estrutura plana. É o engendramento das significâncias inserido nesse fenômeno linguístico que é o texto impresso. Para Kristeva, o texto abre um desvio entre a língua de uso, em sua superfície estruturada, e o trabalho de uma subjetividade, individual ou coletiva, que se inaugura nas práticas significantes onde surgem o sentido e o sujeito. A esse trabalho do texto a autora chama “significância”. O espaço da significância é o espaço textual, onde se operam relações, transações e sentido. Para Brunel et al. (1988), a autora extrai uma dupla articulação do texto como produtividade: a do “fenotexto” e a do “genotexto”. A primeira noção engloba o plano do enunciado concreto, e a segunda, todos os jogos subjacentes a essa estrutura aparente. Nesta composição, Kristeva (1969/1981) define texto como uma conjunção do fenotexto, na sua função comunicativa, com o genotexto, como produção da significação.

Como se trata de articular texto narrativo, psicoterapia e paciente-autor, é importante levar em consideração o entendimento de Kristeva (1969/1981) de que o texto evidencia a escritura. Esta perspectiva toma um acento importante dentro da produção textual que se intercambia no âmbito da clínica. Conforme já salientado anteriormente, neste contexto, os psicanalistas definem escritura como a escrita que produz um sujeito. A escrita clínica que se institui através do recontar-se no movimento próprio do tratamento e que se atualiza de forma narrativa tende a tornar-se uma escritura na medida em que o sujeito toma para si as suas formas de ser e estar no mundo e usa a linguagem na sua plenitude. Para Kristeva (1969/2003), “quem diz linguagem diz *demarcação, significação e comunicação*. Neste sentido, todas as práticas humanas são tipos de linguagem visto que têm a função de *demarcar, de significar, de comunicar* (p.14) (grifos da autora). Entrar na linguagem, para aquele que não sabe escrever/ler pelos caminhos da produção textual, possibilitaria, como marca a autora, o uso da função significativa colocada pela escritura de um texto narrativo que falasse de si, talvez até de seu próprio sofrimento de não saber escrever.

O texto daquele que sintomatiza na aprendizagem da escrita, ao tornar-se significante do próprio sintoma, apresenta-se como um campo de possibilidades registradas, ou futuras, de combinação linguística e de recursos ilimitados. Este caminho de significação instituído pela escritura textual narrativa auxiliaria aquele que faz sintoma na linguagem escrita, uma vez que, conforme afirma Kristeva (1967/1980), todo texto tem uma dupla face que se apresenta (1) na história contada, como fenômeno linguístico, que é a narrativa, e (2) na própria história do processo de escrita, ou seja, na produtividade escritural posta em forma de narrativa. A narrativa constitui, então, uma etapa decisiva no desenvolvimento da consciência crítica do sujeito falante em relação à palavra. Nada melhor do que almejar que aquele que não compreende a linguagem escrita como uma forma de acesso ao mundo e a si mesmo possa autorizar-se a investir nesse empreendimento de aquisição. É interessante observar que o medo que está em jogo - se é que se pode considerar medo, quando tratamos de sintomas de não escrita - na aprendizagem da linguagem é o de um acesso a si mesmo, e que necessariamente se torna irreversível no processo de subjetivar-se. É curioso que Kristeva marque o paradoxo da posição de autor do texto, uma vez que segundo ela, “a escrita revela-se ser, para aquele que se pensa como ‘autor’, uma função que ossifica, petrifica, pára” (p.169, grifo da autora), porém ela, a escrita, torna-se “um limite

artificial (...) um acabamento subjetivo” (p.170). É como se o autor ao escrever estivesse ao mesmo tempo se escrevendo, e este é o drama de quem faz sintoma na escrita.

Barthes (1953/2000), por sua vez, ainda, reitera

Há cem anos que toda escrita é assim um exercício de domesticação ou de repulsa em face dessa Forma-Objeto que o escritor fatalmente encontra em seu caminho, que tem de olhar, enfrentar, assumir, e que jamais pode destruir sem destruir-se a si mesmo como escritor (Barthes, 1953/2000, p.5).

Não pode ser exatamente essa a dificuldade ou o questionamento de quem falha ao escrever? Kristeva (1967/1980) utiliza-se de uma imagem na qual o texto escrito e a produtividade deste tornam-se superfície e fundo: estrutura significada e produtividade significante. Como mostrar e mostrar-se através da escrita se não sei exatamente de onde partir e o que vou revelar? Esse pode ser o medo, referido acima, daquele que não aparece pela escrita, por não conseguir construir um saber sobre o escrever.

1.5. A narrativa na clínica

O processo terapêutico sustenta-se no discurso de um paciente, remetido ao terapeuta, sobre a história de seu sofrer psíquico. O funcionamento de um tratamento de orientação psicanalítica suscita o próprio narrar-se na medida em que o *setting* proporciona um espaço para o trabalho de significação através da linguagem. Em Psicanálise, narrar-se é tratar-se. Contar a sua história passada, num tempo presente, tem o fim de reorganizar o paciente na medida em que provoca o reposicionamento daquele que conta para aquele que o escuta. Na interlocução entre tratamento e narrativa, têm-se como princípios psicanalíticos os conceitos de livre associação e atenção flutuante que sustentam a relação transferencial entre paciente e terapeuta. Como princípios narrativos nesta composição, têm-se uma história passada que é narrada por um narrador a um destinatário. E como produto desta interlocução, têm-se o texto narrativo composto entre esses sujeitos, que ao ser narrado no tempo presente, torna-se o material para o trabalho clínico. A característica fundamental do texto narrativo

composto na clínica é a interdependência entre uma temporalidade colocada e a narratividade².

Ducrot e Todorov (1998) afirmam que o texto narrativo apresenta como unidade de análise a sequência, estruturada sobre um grupo de pelo menos três proposições, cuja articulação traduz a dinâmica de transformação inerente à narratividade. Este encadeamento global das sequências no interior de um texto produz a intriga.

A noção de temporalidade contida no texto narrativo é ressaltada por Charaudeau e Maingueneau (2004), ao afirmarem

Para que haja narrativa, inicialmente é preciso a representação de uma sucessão temporal de ações; em seguida, que uma transformação mais ou menos importante de certas propriedades iniciais dos actantes seja bem sucedida ou fracassada, enfim, é preciso que uma elaboração da intriga estruture e dê sentido a essa sucessão de ações e eventos no tempo (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p.34).

Para Charaudeau e Maingueneau (2004), a obra de Genette (1972/1976) é uma referência para compreender o objeto denominado por ele próprio como *realidade narrativa* (p.12), ao combinar três níveis: história, narrativa e narração. Este é o referencial teórico que será usado neste trabalho para analisar o discurso narrativo no contexto da clínica. O texto narrativo é entendido como um instrumento de intervenção no sintoma da aprendizagem, em busca de uma autoria na voz de um narrador-paciente. Todavia, antes de poder utilizar o aporte discursivo de Genette para definir como se constrói a voz do narrador no percurso terapêutico daquele que falhou no aprender a ler e escrever, é necessário verificar se os textos produzidos pelo paciente em sessão se constituem como narrativas. Para tal, utiliza-se o conceito de estrutura narrativa formulado por Todorov (1971/2003).

1. A estrutura do texto narrativo na concepção todoroviana

Todorov (1971/2003) preocupou-se em construir uma teoria da narrativa como forma de estabelecer uma gramática das atividades simbólicas. Sua análise estrutural, então, define uma gramática da narrativa como aparato descritivo para

² Para Reis e Lopes (1988) a definição do conceito de narratividade está relacionada às qualidades intrínsecas dos textos narrativos, apreendidas ao nível dos seus fundamentos semidiscursivos. Para os autores, Todorov explicou narratividade através da noção de transformação narrativa, como resolução de uma tensão dialética entre duas estruturas formais, a diferença e a semelhança.

entender a narrativa, onde a personagem é um nome e a ação, um verbo. O estudo da articulação destes componentes na história conduz à estrutura da intriga. Segundo Todorov (1968/1971), a intriga mínima completa consiste na passagem de um equilíbrio para outro, e toda narrativa ideal define-se por uma situação estável (inicial), a qual uma força qualquer vem perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio, sobre o qual incide a ação de outra força com sentido contrário, a fim de restabelecer o equilíbrio. Esse segundo estado de equilíbrio é semelhante ao primeiro, embora os dois nunca sejam idênticos. Consequentemente, há dois tipos de episódios numa narrativa: aqueles que descrevem um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio); e os que descrevem a passagem de um estado para outro. Todorov (1971/2003) salienta que a análise da narrativa permite isolar unidades formais que revelam analogias com as partes do discurso: nome próprio, verbo, adjetivo; e relacionam os dois tipos de episódios com duas partes do discurso, o adjetivo e o verbo. Os adjetivos narrativos são aqueles predicados que descrevem estados de equilíbrio/desequilíbrio; e os verbos narrativos descrevem a passagem de um para outro. Segundo o autor, toda narrativa supõe uma sucessão das ações que não é arbitrária, mas que obedece a uma lógica na qual a uma ação corresponde um oposto e este constitui o esquema de base de toda narrativa. Como estes esquemas de base são em número limitado, é possível representar a intriga de qualquer narrativa como uma derivação deles.

Em analogia com a gramática, na qual se distinguem as categorias primárias que definem as partes do discurso (nome, verbo, etc.), das categorias secundárias, que referem as propriedades destas partes (como, por exemplo, a voz, o aspecto, o modo, o tempo, entre outras), Todorov (1971/2003) afirma que é possível observar as transformações na gramática da narrativa através do modo. O modo de uma frase narrativa explicita a relação que determinada personagem mantém com ela; essa personagem desempenha, portanto, o papel de sujeito da enunciação. Reis e Lopes (1988) salientam que a dinamicidade da narrativa, através de seus mecanismos de articulação, possibilita a análise do texto narrativo em dois planos: o da história e o do discurso, cuja articulação se complementa no ato de narração.

Para os autores, as categorias da história, como personagem, espaço e ação, submetem-se a procedimentos de representação elaborados no plano do discurso: o tempo da narração e o tipo de narrador adotado. Os autores afirmam que, do ponto de vista da narratividade, uma das qualidades intrínsecas do texto

narrativo é a transformação. Todorov (1966/1973), ao explorar a narrativa como discurso, ou seja, como fala (*parole*) real dirigido pelo narrador ao leitor, separa os procedimentos do discurso em três grupos: o tempo da narrativa, no qual se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso; os aspectos da narrativa, ou maneira pela qual a história é percebida pelo narrador; e os modos da narrativa, que dependem do tipo de discurso utilizado pelo narrador para fazer o leitor conhecer a história.

Todorov (1971/2003), ao considerar o aspecto transformações, como forma característica do discurso narrativo, distingue dois tipos: primeiro as transformações simples (ou especificações) que modificam ou acrescentam certo operador que especifica o predicado. São elas: transformações de modo, intenção, resultado, maneira, aspecto e de estado. O segundo tipo proposto concerne às transformações complexas (ou reações), que são caracterizadas pelo aparecimento de um segundo predicado que se insere no primeiro e não pode existir independente dele. São elas: transformações de aparência, conhecimento, descrição, suposição, de subjetivização. Segundo Todorov (1971/2003), são exatamente essas transformações complexas que designam as operações psíquicas no texto narrativo, ao relacionar um evento e a sua representação. Desta forma, a noção de transformação, intrínseca à composição do texto narrativo, atribui ao discurso narrativo a capacidade de gerar significados. Todorov (1966/1973) acrescenta às temporalidades próprias dos personagens, duas outras que pertencem a um plano diferente: o tempo da enunciação, ou seja, da escritura; e, o tempo da percepção, o da leitura. O tempo da enunciação torna-se um elemento literário, a partir do momento em que é introduzido na história, como no caso em que o narrador fala de sua própria narrativa, do tempo que tem para escrever ou para contá-la. O tempo da leitura é um tempo irreversível que determina a percepção do conjunto. Tempo para contar e tempo para ler, dois tempos que se unem na produção do texto narrativo dentro de uma psicoterapia de orientação psicanalítica. A análise do discurso narrativo produzido pelo paciente na clínica do sintoma de aprendizagem da escrita pode revelar o movimento deste sintoma ao longo do percurso terapêutico. Para tal, utiliza-se o conceito de discurso narrativo, na perspectiva de Genette (1972/1976).

2. O discurso narrativo e a voz do narrador: a perspectiva genettiana

Genette (1972/1976) estuda o tempo na narrativa, não enquanto procedimento de organização lógico-temporal, diegese, mas como elemento de uma alteração qualquer na sequência do discurso e suas implicações. Sua abordagem prioriza a narrativa como discurso, o que em literatura vem a ser um texto narrativo. Isto porque, para ele, o discurso narrativo é o único que se oferece à análise textual como instrumento de estudo no campo da narratologia.³ Segundo Charaudeau e Maingueneau (2004), a palavra diegese, estendida à narratologia geral, cobre “a história contada como conteúdo e mais amplamente o mundo que propõe e constrói cada narrativa: o espaço e o tempo, os eventos, os atos, as palavras e os pensamentos dos personagens” (p.343). Para o próprio Genette⁴ (1972/1976), toda narrativa “é uma produção linguística que assume a relação de um ou vários acontecimentos (...) e caracteriza-se pelo desenvolvimento dado a uma forma verbal, no sentido gramatical do termo: a expansão de um verbo” (p.29).

Genette (1972/1976) organiza a análise do discurso narrativo em três classes fundamentais de determinações: tempo, modo e voz. A categoria *Tempo* (ordem, duração e frequência) aplica-se ao conteúdo do discurso narrativo e determina as relações temporais entre narrativa e diegese⁵. A categoria *Modo* está relacionada às formas e graus da representação narrativa; e a *Voz*,⁶ à forma pela qual se encontra implicada na narrativa a própria narração, ou seja, a situação ou instância narrativa e, com ela, os seus dois protagonistas: o narrador e seu destinatário, real ou virtual. A *Voz* designa uma relação com o próprio sujeito da enunciação. Como neste trabalho o objetivo é analisar as posições que assume o sujeito que narra ao longo do processo terapêutico na direção de uma autoria, a categoria *Voz* será utilizada na segunda análise de dados.

³ A narratologia, segundo Reis e Lopes (1988, p.79), define uma “área de reflexão teórico-metodológico autônomo, centrada na *narrativa* como *modo* de representação literária e não-literária, bem como na análise dos textos narrativos, e recorrendo, para tal, às orientações teóricas e epistemológicas da *teoria semiótica*”.

⁴ A definição de narrativa, conforme já citado na página 28, é designada pelo autor como *realidade narrativa* e combina três níveis: história, narrativa e narração. Segundo o próprio autor: “num primeiro sentido (...) narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos (...) num segundo sentido (...) corrente entre os analistas e teóricos do conteúdo narrativo, narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. (...) num terceiro, (...) narrativa designa, ainda, um acontecimento (...) aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o ato de narrar tomado em si mesmo (...) (Genette 1972/1976, p.24).

⁵ Empregamos, neste texto, o termo *diegese* como sinônimo de história contada.

⁶ Utilizaremos a partir deste ponto do texto *Voz* em letra maiúscula por designar um dos domínios do discurso narrativo, definido por Genette (1972/1976).

É através da obra de Proust, “Em busca do tempo perdido”, que Genette (1972/1976) produz uma análise sistemática da “arte de contar” (p.15) histórias nas suas várias formas, uma vez que para ele é o narrador que “dá a ler a sua própria leitura do texto que produz” (p.15). Segundo Genette, uma história para ser entendida precisa da “presença do narrador na história que conta” (p.212), e é sob o domínio da categoria Voz que o autor analisa as posições de um autor-narrador. Neste sentido, Genette (1972/1976) entende que através da Voz é possível analisar a ação verbal nas suas relações com o(s) sujeito(s), entendido(s) aqui não só como aquele(s) que realiza(m) ou sofre(m) a ação, mas, também, aquele(s) que a relata (m). Assim, é a partir desta categoria que os aspectos subjetivos da linguagem serão tratados, na medida em que se passa da análise dos enunciados à das relações entre esses enunciados, como a instância produtiva no discurso narrativo e que o autor designa pelo termo paralelo “narração”, o ato de contar. Especificamente, nos interessa entender como o sujeito que conta coloca-se na posição de autor da sua história, mesmo que se possa fazer a ressalva, a partir de Genette (1972/1976) que

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode *distinguir* retalhando-o num tecido de relações estreitas entre o acto narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc. (Genette, 1972/1976, p.214, grifo do autor).

Genette (1972/1976) é categórico ao afirmar que um autor necessita, para dar conta da *realidade narrativa*, interrelacionar tempo da narração, nível narrativo, narrador e a história que conta. Ele observa que o discurso do narrador – tendo em vista que o narrador é um dos elementos da situação narrativa –, pode assumir outras funções para além da narração propriamente dita, isto é, a de somente contar a história. Neste sentido, Genette (1972/1976) assinala que ele (narrador) pode adotar a função “emotiva” quando a orientação do narrador é para ele próprio. Este pode ser um aspecto interessante quando se trata do discurso narrativo no contexto da clínica. Genette diz

É ela que dá conta da parte que o narrador, enquanto tal, toma na história que conta, na relação que mantém com ela: relação afetiva, mas, igualmente moral e intelectual, que pode tomar a forma de um simples testemunho, como quando o

narrador indica a fonte de onde tirou sua informação, ou o grau de precisão das suas próprias memórias, ou sentimentos que tal episódio desperta em si. (Genette, 1972/1976, p.255).

Todavia, ele próprio salienta que esta atribuição a si mesmo depende da intenção do autor ao contar a história, e do peso relativo que esta assume na estruturação da história como um todo. Genette (1972/1976) conclui que “o verdadeiro autor da narrativa não só é quem conta, mas também, e por vezes muito mais, quem a escuta” (p.260). É corrente que todo texto escrito para alguém, direcionado a uma interlocução, traz em si este caráter de incompletude. Aqui o texto de Benjamin (1936/1987), “O Narrador” deve ser lembrado em dois aspectos. Primeiro, quando o autor afirma que o narrador tem certa mobilidade ao construir (contar) sua história, referindo-se à própria função do narrador

Pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (...). O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (Benjamin, 1936/1987, p.221).

Segundo, quanto à significação que se opera em toda construção de um texto narrativo, pois conforme afirma Gagnebin (1987), no prefácio do texto benjaminiano, “aquele que conta transmite um saber (...) que seus ouvintes podem receber com proveito” (p.11). Gagnebin demarca que narrador e ouvinte se interrelacionam no texto narrativo ao compor a história. Ela salienta que, em “O Narrador”, o leitor confronta-se com uma teoria antecipada da obra aberta. Na narrativa tradicional, essa abertura se apóia na plenitude do sentido e, portanto, de profusão ilimitada do sentido, porém na obra benjaminiana, essa profusão viria ao contrário, de seu não-acabamento essencial. Como o objetivo deste trabalho é abrir uma possibilidade para um adolescente com dificuldades na aprendizagem escrita de produzir textos narrativos como forma de saída deste sintoma, é importante lembrar Barthes (1953/2000), para marcar que “(...) existe, portanto, em toda escrita presente uma dupla postulação: há um movimento de uma ruptura e o de um advento” (p.79), e que este seja o da cura quando se trata de um

processo terapêutico que utiliza o texto narrativo como composição para uma autoria.

Para Reis e Lopes (1988), o protagonista da narração, o narrador, “é detentor de uma voz observável ao nível do enunciado” (p.63) nos seus movimentos de composição do texto narrativo. Todo trabalho que aqui se coloca tem a finalidade de fazer surgir um autor de suas próprias produções na Voz de narrador-paciente que veio a tratamento por desconhecer um saber sobre o escrever. O trabalho de composição de um texto narrativo por um autor-narrador abre-se à produtividade subjetiva de um escritor. Kristeva (1967/1980) afirma que toda história do processo de escrita, como uma produtividade escritural posta em narrativa, faz aparecer o “acto produtor” (p.167). Neste ato produtor, a escrita revela ser, para o autor, um acabamento subjetivo, uma vez que segundo a autora

A intervenção da instância da escrita no texto é freqüentemente a desculpa que o autor dá a si próprio para justificar o fim arbitrário de sua narrativa. Assim, A.S. (o autor) escreve-se escrevendo para justificar a paragem de sua escrita: a sua narrativa é uma carta cuja morte coincide com a paragem do traçado (...) o acto de escrita é o acto diferencial por excelência, reservando ao texto o estatuto de um *outro* irreduzível ao seu diferente; que é também o acto correlacional por excelência, evitando todo o fechamento das seqüências de um ideograma acabado e abrindo-as a uma composição infinita (...) (Kristeva, 1967/1980, p.170, grifo da autora).

Como salienta Kristeva (1969/2003), o que importa na análise da linguagem, do ponto de vista da psicanálise, é a relação de “um certo sentido com um certo sujeito (...) a produção efetiva que atravessa a superfície do discurso enunciado e (que) engendra na enunciação” (p.277). Portanto, o trabalho analítico sobre o sintoma da não-escrita que se propõe a utilizar o texto narrado, contado e escrito, pode conduzir à reconstrução de um sujeito alheio às suas próprias condições e possibilidades, não só cognitivas, mas acima de tudo, subjetivas. A proposta desta tese é trazer à tona um Sujeito da escrita no lugar daquele que faz sintoma no escrever.

O próximo capítulo descreve a metodologia empregada para a execução da pesquisa.

CAPITULO II

MÉTODO

2.1. Participante e contexto da pesquisa

Participou desta pesquisa um adolescente, D., 13 anos, que apresentava sintoma de não aprendizagem da leitura e da escrita, sendo, portanto, não alfabetizado. A escolha de D. foi norteada pelos seguintes critérios: três repetições da primeira série; a não apresentação de desvios de ordem neurológica, intelectual ou psicolinguística; e a participação em intervenções psicopedagógicas que resultaram sem sucesso. D. é um adolescente institucionalizado desde seus dois anos. Na instituição residiam, conjuntamente com ele, dez crianças entre três anos e dezoito anos, atendidos por seis técnicos distribuídos dois a dois em cada um dos turnos. Sua história familiar resume-se à mãe morta, pai desconhecido, e uma irmã, também institucionalizada, que estava em processo de desligamento. Durante o período inicial da institucionalização de D, houve uma tentativa de adoção que não teve sucesso. D. referiu a existência de uns padrinhos que o visitavam ocasionalmente. D. estudava em uma escola da rede municipal de ensino, na qual estava repetindo pela terceira vez a primeira série. Participava também de um grupo de *rappers* na escola e por alguns meses foi monitor de sala nesta mesma escola. D. era um rapaz comunicativo que gostava de conversar durante as sessões, contar histórias que aconteciam na sua casa, com sua irmã e amigos do RAP, contar sobre os ensaios e as danças de rua (*street dance*), sobre a escola, suas conquistas amorosas, e gostava muito de afirmar sua esperteza. Não falava, porque não sabia, de sua origem, da morte de sua mãe, de quem é seu pai, e de como chegou à institucionalização. Para explicar este não saber, D. levantava duas possibilidades: abandono materno, e/ou morte materna sem possibilidades de ser cuidado por algum outro familiar. D. foi selecionado dentre os pacientes encaminhados para tratamento psicoterápico à Clínica Escola do Curso de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Esta clínica escola atende à comunidade de forma geral, ou por indicação de algum outro local/instituição, ou por algum profissional, bem como pacientes que a procuram voluntariamente. A primeira consulta é realizada por um dos técnicos

da equipe que compõe a equipe das entrevistas iniciais⁷. No caso de D., por tratar-se de um trabalho de pesquisa em psicoterapia, a primeira entrevista foi realizada pela coordenação da clínica e mais uma psicóloga responsável pelas entrevistas iniciais, e acompanhada pela pesquisadora e três técnicos da instituição da qual D. foi encaminhado para tratamento: uma psicóloga, uma assistente social e a monitora que ficou responsável por acompanhar D. ao longo do tratamento. Esta primeira entrevista versou sobre a história de vida de D. contada pela assistente social, psicóloga e a atendente. A preocupação destes profissionais era contar como D. chegou na instituição, deixado pela mãe, já falecida, sem saber sobre o pai. Também foram relatadas as cirurgias de correção visual e de testículo, as quais D. foi submetido; os comportamentos de furto do menino na escola e na casa, suas mentiras sobre isso; a necessidade dele transpor suas dificuldades na escola para conseguir passar de ano. D. mostrou-se muito tímido, acenava com a cabeça, mas ao ser questionado pela entrevistadora, imediatamente mostrava-se animado e falante. Após o término desta primeira entrevista, a pesquisadora-terapeuta iniciou o tratamento psicoterápico de orientação psicanalítica.

2.2. Considerações éticas

O presente estudo foi aprovado pelo Comitê de Ética da Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela resolução nº 2005443, tendo sido considerado ética e metodologicamente adequado, por cumprir as Diretrizes e Normas Regulamentadoras de pesquisas que envolvam seres humanos (Resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde) (Anexo A).

2.3. Instrumentos e material

O material empírico desta pesquisa provém das sessões terapêuticas realizadas com o paciente D. ao longo de um ano de tratamento, todas registradas em gravador digital. O processo terapêutico teve um tempo total de dois anos e dois meses de duração transcorridos entre o início do mês de outubro do ano de 2005 e finalizado em janeiro do ano de 2008; mas, para fins deste estudo, considerou-se o tempo de um ano de tratamento, com frequência semanal de uma

⁷ Entrevistas iniciais é a forma de atender os pacientes que procuram a clínica escola. São realizadas algumas consultas, sem número definido antecipadamente, a fim de avaliar o motivo de consulta e a indicação para tratamento. Zimmermann (2004, p.58) afirma que a entrevista inicial serve “para fazer uma *entrevista de avaliação*, com o objetivo de traçar uma orientação, ou ter melhores condições para proceder a um encaminhamento”.

sessão, ocorridas nas dependências da Clínica da Universidade. Neste período foi totalizado um número de quarenta e quatro sessões terapêuticas. As gravações das sessões foram transcritas concomitantemente ao percurso terapêutico como recurso para registrar as produções musicais e textuais ocorridas nas sessões e disponibilizá-las ao paciente e ao terapeuta na medida em que eram lembradas. Muitas vezes o próprio paciente solicitou *escutar* as sessões. Também compunha o material das sessões, durante a sua própria realização, a escrita de letras de músicas e histórias efetuadas pela pesquisadora e pelo paciente como registros a que se recorria quando necessário. Neste percurso terapêutico foram totalizadas 67 produções escritas e orais em forma de músicas e raps, realizadas conjuntamente com o pesquisador-terapeuta, no período deste um ano de psicoterapia. Deste total foi selecionado um conjunto de nove narrativas as quais foram compostas em formato de músicas e raps. Este conjunto constituiu o material clínico base para as análises realizadas.

2.4. Delineamento e procedimentos gerais

Delineamento: Neste estudo foi utilizado um delineamento de estudo de caso único (Yin, 2001), desenvolvido ao longo de um ano no *setting* psicoterápico. A unidade de análise principal foi o caso em questão - o adolescente com sintoma na alfabetização, dificuldades de leitura e de aquisição da linguagem escrita. A subunidade de análise são as narrativas produzidas em formato de raps e músicas com suas repetições.

Procedimentos gerais: O participante do estudo foi selecionado a partir de entrevista inicial realizada na Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS, ao final de setembro do ano de 2005, conforme descrito acima. O paciente foi encaminhado pela própria psicóloga da instituição onde morava, por apresentar, principalmente, dificuldades de alfabetização, reprovações na primeira série, além de condutas antissociais (furtos, agressões), dificuldades de relacionamento com professores e na instituição onde residia, queixas escolares por falta de atenção e desinteresse. Com a finalidade de atender aos preceitos de pesquisa com seres humanos, tanto o participante como o responsável institucional assinaram o termo de consentimento livre e esclarecido. (Anexo B).

Para manter os registros das sessões, a terapeuta realizava junto com o paciente a escrita deste material. O gravador digital, também material de registro das sessões, serviu como componente da mesma, uma vez que o paciente D.

utilizou-o diversas vezes como microfone para cantar suas composições. O movimento das sessões seguiu as características de um atendimento de orientação psicanalítica com o objetivo de atingir a questão que primeiramente levou o paciente D. para tratamento, suas sucessivas repetições na primeira série e sua dificuldade para escrever e ler. Neste sentido, a pesquisadora-terapeuta optou por iniciar cada sessão com a disponibilização de alguns materiais e apresentou o convite ao paciente para registrar em papel, além da gravação de sua voz, as produções de cada um destes encontros. Então, em todas as seções havia material gráfico, livros, gibis, e mais alguns outros que foram incorporados na sequência, como por exemplo, um baralho, por solicitação do próprio paciente. Algumas destas produções, aquelas que o paciente mais gostava e/ou as que mais se repetiam, eram escritas pela pesquisadora e pelo paciente. Na medida em que transcorria o percurso terapêutico, as produções escritas na forma de letras de músicas, desenhos, esboços, enfim, tudo que havia sido registrado em sessão, tornava-se material que seria constantemente revisto pelo paciente e pela terapeuta.

O processo clínico iniciou caracterizado por movimentos de jogar (palavras-força, cartas-pife, “verdade ou consequência”); contar (novelas, filmes); registrar (letras de *Rap* e músicas); cantar e entrevistar. Durante as sessões apareceram intenções de enganar (ser esperto, malandro); arriscar-se; mostrar-se; transformar-se. A técnica utilizada no contexto clínico transferencial pautou-se pelo diálogo, pelo espelhamento através do registro escrito das produções narrativas compostas, cantadas em formato de *raps* e músicas, como se D. estivesse realizando ou um *show* para uma grande platéia, ou uma entrevista para a imprensa. Os conteúdos destas composições relacionaram-se à origem (mãe, casa, monitores); viver/morrer; relações e relacionamentos amorosos; trapacear (truques); duplicidades; esperança; perdas; sofrimento; amor.

O adolescente, bem como seu responsável institucional, assinou o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, depois de informados dos objetivos do estudo e dos princípios que o norteiam, atendendo-se, assim, aos critérios de pesquisa com seres humanos.

2.5. Procedimentos de análise dos resultados

Para responder as questões levantadas por esta pesquisa, os dados foram submetidos a duas análises. De uma produção total de 67 músicas compostas em

formato de 32 raps e 34 músicas criadas e/ou cantadas ao longo de um ano de tratamento, foram selecionadas nove composições. O critério para selecionar o conjunto de nove dentre as demais composições realizadas ao longo de um ano de psicoterapia foi o tempo total dividido por meses. A cada dois meses foram selecionadas duas composições que seriam consideradas exemplos destes períodos em função de uma maior recorrência a cada uma delas. Dentre todo material clínico que surgiu em formato de textos orais ou escritos, foram selecionados aqueles que tiveram o maior índice de ocorrência nos períodos definidos. Este conjunto de nove composições englobou sete raps e duas músicas.

A primeira análise foi feita para verificar se estas nove composições caracterizavam-se ou não de forma narrativa. A partir desta análise definiu-se o tipo de sintaxe narrativa encontrada. Esta análise estrutural dos textos narrativos foi embasada no referencial proposto por Tzvetan Todorov (1968/1971; 1969/1982; 1971/2003).

A segunda análise incidiu sobre as mesmas nove composições para analisar nestas a Voz do narrador como um subsídio para explicitar as posições de paciente-autor ao longo do processo terapêutico. Para esta análise utilizou-se o referencial teórico de Gerard Genette (1972/1976).

CAPITULO III

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Os resultados desta pesquisa foram obtidos através de duas análises efetuadas sobre os mesmos dados: o conjunto de nove composições em formato de raps e músicas selecionadas a partir das produções do paciente D., ao longo do processo terapêutico. Na primeira análise, os dados foram submetidos à análise estrutural (Todorov, 1971/2003) com o objetivo de verificar se as composições criadas caracterizaram-se como narrativas e, também, se apresentavam algum padrão na sintaxe narrativa no que se refere ao desenvolvimento da intriga. Na segunda análise, usando o mesmo material, efetuamos, a partir de Genette (1972/1976), a análise da Voz do narrador como forma de acompanhar, ao longo do tratamento, o movimento das posições do paciente-autor em direção à autoria de seus textos. Nas duas análises realizadas tomamos como parâmetros de exame o aporte teórico detalhado no capítulo I deste trabalho.

3.1. Primeira análise

A análise da estrutura do texto narrativo em um contexto psicoterápico de um adolescente que faz sintoma na aquisição da linguagem escrita

3.1.1. Procedimentos específicos de análise no primeiro estudo

Investiga-se, nesta parte do trabalho, a estrutura das narrativas produzidas no contexto clínico, com a finalidade de explicitar a recorrência do sintoma de um adolescente que encontra dificuldades em aprender a escrever e compreender a linguagem escrita. Este é o campo que se coloca para o próprio trabalho psicoterápico. As transcrições do conjunto de nove composições selecionadas foram analisadas segundo modelo de análise da narrativa proposto por Todorov (1971/2003) com o objetivo de verificar se estas se apresentam na forma narrativa e se as mesmas modificam-se quanto aos ciclos narrativos, ao longo do tratamento do caso em questão. Neste tipo de análise, Todorov (1968/1971) objetiva descrever as ações, para se chegar ao estudo da história⁸. Para ele, a intriga mínima completa consiste na passagem de um equilíbrio para outro, e toda narrativa ideal define-se por uma situação estável (inicial), a qual uma força qualquer vem perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio, sobre o qual

⁸ Descrita pelo autor como a estrutura da intriga de uma narrativa.

incide a ação de outra força com sentido contrário, a fim de restabelecer o equilíbrio. Esse segundo estado de equilíbrio é semelhante ao primeiro, embora os dois nunca sejam idênticos. Conseqüentemente, há dois tipos de episódios numa narrativa: aqueles que descrevem um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio); e os que descrevem a passagem de um estado para outro. Todorov (2008) reitera que para a composição da intriga mínima completa “os dois momentos de equilíbrio, semelhantes e diferentes, estão separados por um período de desequilíbrio que será constituído de um processo de degradação e um processo de melhora” (p.88), para gerar o cânone narrativo.

Todorov (1973, in Viera 2001), em sua análise da sequência narrativa, decompõe o texto em cinco macroproposições. Para cada ação distinta da história corresponde uma proposição (Pn) e esta constitui a unidade de análise mínima. A primeira (Pn1) define a situação estável inicial e caracteriza o momento anterior ao processo narrativo propriamente dito. A segunda (Pn2) corresponde a uma força que vem perturbar o equilíbrio inicial e marca o início do processo. A terceira (Pn3) é o estado de desequilíbrio resultante e corresponde ao processo em si. A quarta (Pn4) corresponde à função que fecha o processo através de uma força em sentido inverso que vem a restabelecê-lo. E a quinta (Pn5) é o resultado final, considerado como estado final que define um novo equilíbrio estabelecido, diferente do primeiro.

Os cinco estados são assim representados na exposição das nove narrativas:

Pn1: estado inicial (antes do processo) = estado de equilíbrio inicial

Pn2: função que abre um processo (início do processo) = função perturbadora do estado de equilíbrio

Pn3: processo propriamente dito (processo) = estado de desequilíbrio resultante

Pn4: função que fecha o processo (fim do processo) = força contrária para restabelecimento do equilíbrio

Pn5: resultado – estado final (após o processo) = novo estado de equilíbrio

3.1.2. A análise estrutural das composições

As nove composições dispostas abaixo são analisadas duas a duas por seus nomes. Estas exemplificam a produção narrativa de cada bimestre do tratamento.

Como cada uma destas composições, rap ou música, foi repetida, em média, cinco vezes ao longo de todo tratamento, as tabelas mostram todas as repetições que ocorreram a fim de que se possam vislumbrar as modificações em seus ciclos narrativos. O conjunto compõe-se da seguinte maneira:

- composições do primeiro bimestre do tratamento psicoterápico: música “Ontem tive um sonho” e o rap “Acordo de manhã”, que contemplam os temas sonhar – acordar;
- composições do segundo bimestre: rap “Negô Drama” e o rap “Ontem um menino”, que trazem o tema morrer/sobreviver - esperança;
- composições do terceiro bimestre: rap “Alma Gêmea” e o rap “Mãe”, sobre o tema: duplo - mãe;
- composições do quarto bimestre de tratamento: o rap “Eu não sou delinqüente” e a música “É preciso saber viver”, sob o tema transgredir – viver/sofrer; e,
- composição do quinto e último bimestre: rap “Rap da Vida”, tema vida.

Se considerarmos o conjunto de nove composições musicais realizadas pelo paciente D., na soma de todas as repetições de cada uma delas, foram registradas 64 narrativas, num total de 44 sessões de psicoterapia psicanalítica, uma vez que: a primeira foi repetida 7 vezes e a segunda 6; a terceira foi repetida 16 vezes e a quarta, 9; a quinta, 5 e a sexta também 5; a sétima foi repetida 4 vezes e a oitava, 6; e, finalmente, a nona foi repetida quatro vezes. Assim:

As composições 1 e 2 foram repetidas treze vezes. Deste total, duas (15,38%) quatro (26,66%) desenvolveram-se até a segunda proposição (Pn2), quatro (30,76%) até a terceira proposição Pn3 e sete (53,84%), até a quarta proposição Pn4, constituindo-se em ciclos incompletos, conforme mostrado na Figura 1.

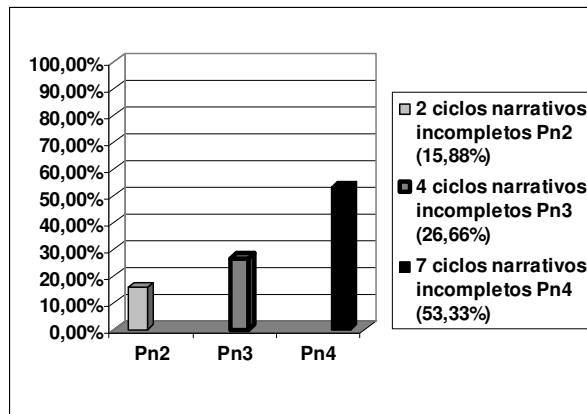


Figura 1. Percentagens referentes à evolução do ciclo narrativo: composições 1 e 2.

As composições 3 e 4 somam vinte e cinco reproduções. Deste total, nove (36%) desenvolveram-se até a terceira proposição Pn3, quatro (16%) até a proposição Pn4; e doze (48%) até a proposição Pn5. A Figura 2 evidencia esta relação.

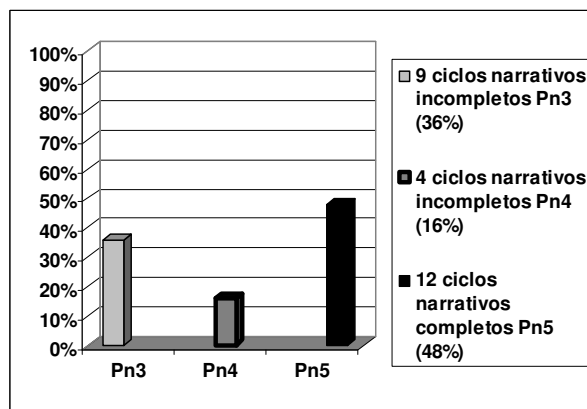


Figura 2. Percentagens referentes à evolução do ciclo narrativo: composições 3 e 4.

As composições 5 e 6 somam 10 repetições. Destas, 4 (40%) desenvolveram-se até a terceira proposição (Pn3), uma (10%) desenvolveu-se até a quarta proposição Pn4 e cinco (50%), até a quinta proposição Pn5, como mostrado na Figura 3.

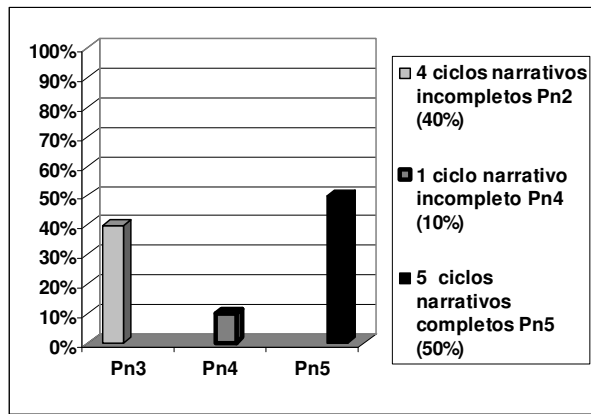


Figura 3. Percentagens referentes à evolução do ciclo narrativo: composições 5 e 6.

As composições 7 e 8 também foram repetidas 10 vezes, cinco (50%) desenvolveram-se até a terceira Pn3, quatro (40%) até a quarta proposição Pn4 e uma (10%) até a quinta proposição Pn5. A Figura 4 mostra estas diferenças.

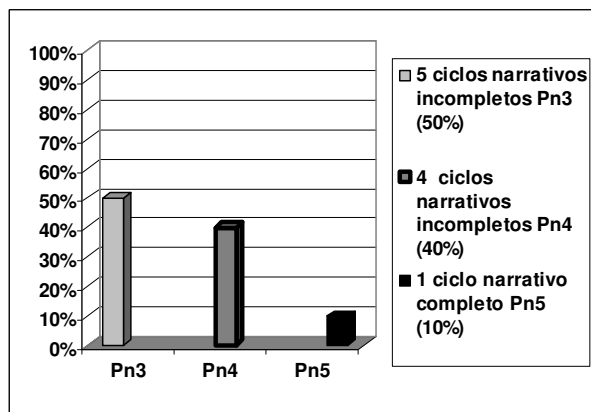


Figura 4. Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composições 7 e 8.

A composição 9 foi repetida 4 vezes, sendo que todas as quatro (100%) desenvolveram-se até a proposição Pn5, como indicado na Figura 5 .

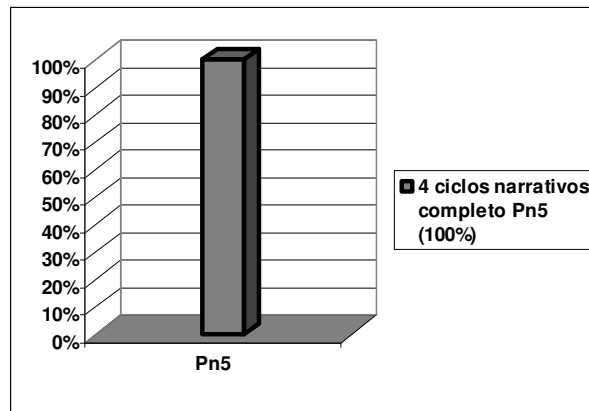


Figura 5. Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 9.

As tabelas abaixo trazem a análise estrutural dos dois exemplos selecionados em cada bimestre, marcados por datas de ocorrência. Aquelas composições que ocorreram durante a mesma sessão terapêutica foram marcadas diferentemente na mesma tabela. A primeira aparição do texto narrativo vem em formatação padrão de texto, a segunda repetição aparece grifada em negrito, e a terceira repetição vem sublinhada.

Tabela 1. Exemplo 1 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema sonhar - acordar

Exemplo 1: ciclo narrativo incompleto (Pn 3)

Pn	Descrição da composição “Ontem tive um sonho” (09/11/05)
Pn1	Ontem eu tive um sonho, sonhava que você beijava minha boca, era tão linda...
Pn2	O que que eu faço? Se é você que eu “denero”. Ainda te amo, meu amor, ainda te quero.
Pn3	Sem você, paixão da vida inteira E sem você linda sereia Vem que eu quero você, vem que eu quero você. Diego xarope, bum, bum ação não tem ibope, bum, bum Eu curto hip-hop, bum, bum, e comigo ninguém pode, bum, bum
Pn4	
Pn5	

Segunda repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn3)

Pn	Descrição da composição “Ontem tive um sonho” (16/11/05)
Pn1	Ontem eu tive um sonho, sonhava que você beijava minha boca, era tão linda...
Pn2	O que que eu faço? Que é você que eu venero. Ainda te amo, meu amor, ainda te quero.
Pn3	Sem você, um segundo. Sem meu amor fiquei perdido num segundo. Como é que era bom, meu amor, fiquei so-sorrindo. Ah, ah, que lindo, que lindo. Sem você, amor da vida inteira. E sem você, linda, linda sereia... Sem você, paixão da vida inteira. Vem que eu quero você, vem que eu quero você. D. xarope, bum, bum, ação não tem ibope, bum, bum. Eu curto hip-hop, bum, bum, e comigo ninguém pode, bum, bum
Pn4	
Pn5	

Terceira repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 3)

Pn	Descrição da composição “Ontem tive um sonho” (02/01/06)
Pn1	Ontem tive um sonho, sonhava que você beijava minha boca, era tão linda
Pn2	O que que eu faço, se é você que venero? Ainda te amo, meu amor, ainda te quero.
Pn3	Sem você, paixão da vida inteira, e sem você” “e sem você, linda sereia, vem que eu quero você, vem que eu quero você. D. xarope, bum-bum, ação não tem ibope, bum-bum, eu curto hip-rock, bum-bum, e comigo ninguém pode, bum-bum.”.
Pn4	
Pn5	

Quarta repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 2)

Pn	Descrição da composição “Ontem tive um sonho” (08/03/06)
Pn1	ontem tive um sonho. Sonhava que você beijava minha boca, era tão linda.
Pn2	linda, o que que eu faço... linda, o que que eu faço se é você que eu venero?

Ainda te amo, meu amor, ainda te quero.

linda, o que que eu faço... o que que eu faço, se é você que eu venero ...

linda

Que que, que que eu quero, que que eu faço, que eu te quero?

Pn3

Pn4

Pn5

Quinta repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 4)

Pn Descrição da composição **“Ontem tive um sonho” (24/05/06)**

Pn1 ontem tive um sonho, sonhava que você beijava minha boca, era tão linda.

Pn2 O que eu faço se é você que eu venero, ainda te amo, meu amor, ainda te quero.

Pn3 Sem você por um segundo, meu amor, fico perdido no mundo. Como é que é... com meu amor quer me dar.

Pn4 Mas tudo isso é só um sonho linda.

Pn5

Sexta repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 4)

Pn Descrição da composição **“Ontem tive um sonho” (21/06/06)**

Pn1 ontem tive um sonho ... ontem tive um sonho... sonhava que você, beijava a minha boca e era tão linda.

Pn2 O que eu faço se é você que eu venero, ainda te amo, meu amor, ainda te quero.

Pn3 Sem você um segundo... sem meu amor fiquei perdido em um segundo.
Como era meu bom, meu amor .. fiquei na vida...

Pn4 mas tudo isso era só um sonho... linda

mas hoje era só um dia... linda...

... eu te espero assim mesmo linda

tio sarado... só curto hip hop, comigo ninguém pode. Somos do ACP, não nos damos com ninguém...

Pn5

Tabela 2. Exemplo 2 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema sonhar - acordar

Exemplo 2: ciclo narrativo incompleto (Pn 4)

Pn	Descrição da composição “Acordo de manhã” (09/11/05)
Pn1	Acordo de manhã, boto a cara na janela... meus olhos azul cheio de remela.
Pn2	olho para baixo, bastante camarada Andando por aí, com, com aquelas minas que eu já saí Esqueço tudo isso e vou lavar o rosto
Pn3	Chego na rua, mas que cheiro de esgoto Esqueço isso pra lá E fico na minha
Pn4	Eu sou um negô vitória
Pn5	
Segunda repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 4)	
Pn	Descrição da composição “Acordo de manhã” (16/11/05)
Pn1	Acordo de manhã, boto a cara na janela... meus olhos azul cheio de remela.
Pn2	“olho para baixo, bastante camarada”. “Andando por aí, com, com aquelas minas que eu já Que eu, que eu já, que eu já... “Já saí. E esqueço tudo isso e Vou lavar o rosto
Pn3	Chego na rua “mais” que cheiro de esgoto (“chego na rua, mas que cheiro de esgoto) Esqueço isso pra lá e fico (“Pra lá) E fico na minha”. Chego na rua, mas que cheiro de esgoto. Esqueço isso pra lá e fico na minha Esqueço isso pra lá e fico na minha. Mais tarde uma cerveja pra refrescar a cabeça”
Pn4	Eu sou um ... Eu sou um negô ... Eu sou um negô de...eu sou um negô xarope. Eu sou negô de vitória “Eu sou um negô de vitória”.
Pn5	

Terceira repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 4)

Pn	Descrição da composição “Acordo de manhã” (02/01/06)
Pn1	“Acordo de manhã, boto a cara na janela. Meus ólho, meus olho azul cheio de remela.
Pn2	Olho pra baixo, bastante camarada, ando por aí, com aquelas minas que eu já saí.
Pn3	Esqueço tudo isso. E vou lavar o rosto. Esqueço isso pra lá e fico na minha.
Pn4	Eu sou um negô de vitória”.
Pn5	

Quarta repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 2)

Pn	Descrição da composição “Acordo de manhã” (20/11/06)
Pn1	Acordo de manhã, boto a cara na janela, meus olhos cheios de remelas
Pn2	enquanto os caras camaradas andando por aí, com aquelas minas que eu já saí. Esqueço tudo isso e vou lavando o rosto...
Pn3	
Pn4	
Pn5	

A primeira composição sobre o tema sonhar-acordar, a música “Ontem tive um sonho”, foi a que marcou, também, o início de composições no tratamento, já na quarta sessão, em novembro de 2005, ao perfazer dois meses. Completou seu ciclo de sete repetições em junho do ano seguinte. As repetições dos ciclos narrativos apresentam-se prioritariamente entre Pn3 e Pn4, na seguinte seqüência: Pn3 Pn3 Pn3 Pn3 Pn2 Pn4 Pn4. Quatro repetições que finalizam em ciclos de desequilíbrio (Pn3), que é seguido de uma repetição que retorna a um estado que somente apresenta uma força que questiona a situação inicial (Pn2), finalizando com duas reproduções que tendem a restabelecer outro equilíbrio (Pn4). Este desenvolvimento é mostrado na Figura 6.

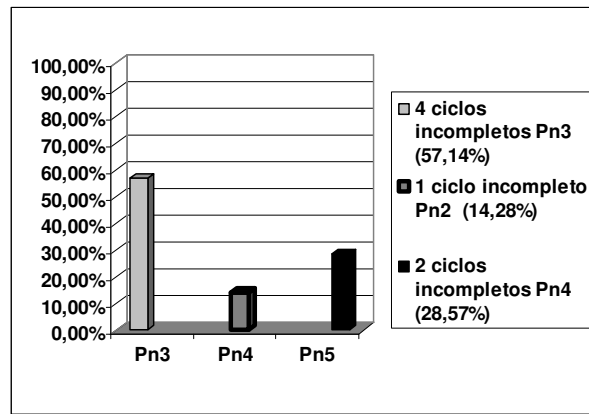


Figura 6. Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 1

O tema surge diretamente expresso na oração inicial: “ontem tive um sonho”. Esse querer direcionado a alguém que se apresenta como uma lembrança perdida e restabelecida na forma do sonho desestabiliza o protagonista que se vê sozinho e que se questiona sobre o que fazer. A situação inicial é interrompida pela pergunta “O que eu faço (...)?” Duas repetições são realizadas, uma na quarta e outra na décima sessão, mantendo a situação de desequilíbrio (Pn3) na qual o protagonista não sabe o que fazer sem seu amor, com tentativas de mostrar de quem gosta e quem é: “vem que eu quero você (...) D. xarope (...) eu curto hip rock e comigo ninguém pode”.

As duas reproduções que seguem e que ocorreram na décima terceira sessão, logo em seguida, em março de 2006, retomam a narrativa no ciclo de ruptura do equilíbrio inicial (Pn2), recolocando o protagonista numa situação de não saber o que fazer. Duas tentativas de solução para o conflito apresentado são realizadas nas repetições que ocorrem em maio e junho, com uma possível solução que faz aparecer a situação inicial de que o protagonista estava somente sonhando: “... mas tudo isso era só um sonho... linda”.

O segundo exemplo sobre o mesmo tema, o rap “Acordo de manhã”, surge na mesma sessão que a anterior, a quarta sessão realizada no mês de novembro de 2005, porém reproduzida menos vezes (6) e em períodos mais esparsos: quatro em novembro no segundo mês de tratamento, uma em janeiro de 2006, quarto mês; e a última, ao final, em novembro. Diferentemente da primeira, esta apresenta uma sequência de ciclos, na qual a situação inicial, “um sujeito que acorda”, já não está mais sonhando, afirma-se como alguém que vence: “eu sou um negô de vitória”.

A sequência das repetições é composta de cinco ciclos com tentativas de restabelecimento do equilíbrio e um com retrocesso a uma forma incompleta: Pn4 Pn4 Pn4 Pn4 Pn2, conforme mostrado na Figura 7.

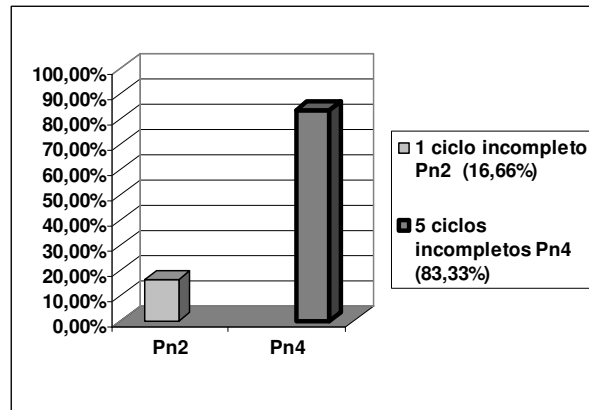


Figura 7. Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 2.

Estas duas composições apresentam o protagonista, o agente da ação, na primeira pessoa em dois tempos diferentes, passado e presente: “Ontem, eu tive um sonho”, “Acordo (hoje), boto a cara”.

As proposições que se seguem a estes estados iniciais e que desequilibram a situação inicial lançam o protagonista em duas situações: aquele que sonha com um amor, perdido, não sabe o que fazer, e aquele que acorda e enfrenta a realidade que mostra para ele que seus amores já estão com outros - “olho para baixo, bastante camarada, andando por ai com aquelas minas que eu lá saí” - não tem como não responder a ela. O resultado destas duas realidades, como estados de estar no mundo, ou seja, destas duas situações de desequilíbrio, posicionam o protagonista de forma diferente diante do conflito: o que sonha fica num estado de desorientação, não sabe o que fazer; e o que se depara com a realidade, responde a ela numa tentativa de esquecê-la.

Os verbos que aparecem na primeira composição são: sonhar, fazer, querer, poder. Já na segunda, os verbos são: acordar, olhar, andar, esquecer, ficar, ser.

São duas composições narrativas que não chegam a ciclos completos (Pn5), mas que apresentam algumas orientações para um novo estado que pode se tornar diferente do inicial. Ao sonhador, dar-se conta de que estava sonhando, ao que acorda, tentar vencer. Duas soluções que levariam a enfrentar por si as

situações que se apresentam: abandono ou perda de alguém; dois verbos que as anunciam: poder e ser. Na primeira composição: “comigo ninguém pode”, na segunda, “Eu sou um negô de vitória”.

Tabela 3. Exemplo 1 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema morrer/sobreviver – esperança

Exemplo 1: ciclo narrativo incompleto (Pn 4) Tema: morrer/sobreviver - esperança

Pn	Descrição da composição “ Negô drama ” (02/01/06)
Pn1	Foi num domingo de sol, ele saiu de manhã. Foi jogar seu futebol, deu um abraço nas crianças. E todo mundo dizia que ele era um cara maneiro Foi num domingo de sol, ele saiu de manhã. Foi jogar seu futebol, deu um abraço nas crianças. Deu uma rosa pra mulher,
Pn2	mas a história morreu. Apertou o gatilho, deixou a vida pra lá. E esquecera os motivos quando o Dj detonava ,por quê? Porque era só mais um segundo que na <i>empresa</i> não viu (que na estrela não brilha) não demorou por demorar. Saiu por ai Pegava o trem (tempo) lotado Chegou no trabalho, chegou um maluco, com a cara amarrada, sua arma morreu. Apertou o gatilho ...tum...começou a atirar...
Pn3	Coitado do nosso amigo, que foi no baile curtir, abdicou sua família
Pn4	Negô drama (frases incompreensíveis) a pele escura (frases incompreensíveis) Ele era funkeiro, mas era pai de família...
Pn5	
Segunda repetição: ciclo narrativo completo (Pn5)	
Pn	Descrição da composição “ Negô drama ” (09/05/06)
Pn1	Foi num domingo de sol, ele saiu de manhã, deu uma rosa pra mulher, abraçou as crianças, não demorou, por demorar. E todo mundo dizia que ele era um cara maneiro <u>Foi num domingo de sol, ele saiu de manhã, foi jogar seu futebol, deu um abraço nas crianças. E todo mundo dizia que ele era um cara maneiro,</u>
Pn2	Tinha uns caras que não gostavam dele porque ele era funkeiro.

(palavras incompreensíveis) de manhã... um cara com a cara amarrada, sua alma... apertou o gatilho, pá, pá, deixou a vida pra lá e esqueceu do sentido contra o DJ

mas sua alma morreu. Apertou o gatilho, ‘tchi’, ‘tchi’, ‘tum’, ‘tum’, deixou a vida pra lá e esquecerem o sentido quando o DJ detonar...”.

Pn3 **Coitado do... DJ (), né? Coitado do nosso amigo que foi pro baile curtir. Hoje com sua família (palavras incompreensíveis) porque era só mais um Silva, que na estrela não... aí, (palavras incompreensíveis)...Era só mais um Silva que na estrela não brilha,**

Pn4 **Negô drama, a pele escura, a ferida arde, à procura da cura
ele era funkeiro, mas era pai de família...
ele era funkerio, mas era pai de família... Aí ...
Negô drama ... o sucesso, essa lama. Dinheiro e inveja, luxo e fama.
Negô drama, a pele escura. A ferida, a cha... à procura da cura...
Ele era funkeiro, mas era pai de família...
Gente tira o pé do chão que eu vou cantar pra toda a paziada ...“era um domingo de sol, ele saiu de manhã foi jogar...”**

Pn5 **Negô drama, você que trama, o preto/preço que eu carrego pra não ser mais um preto fudido. Luxo, fama. Você pode tá ... o que você tem a ver com isso, ... bonito. ... ouro e prata. ... veja você, veja você que/quem mata. Ah, o seu filho quer ... Ah quê ...que ironia. . Sente o negro drama... tenta... Ah, que ironia, uma criança nos braços, solitária na floresta de aranha-céu e ... Olho pra frente é uma multidão... coração. Ei, São Paulo, terra de arranha-céu... torre de Babel.**

Terceira repetição: ciclo narrativo completo (Pn 5)

Pn Descrição da composição “**Negô drama**” (24/05/06)

Pn1 **foi num domingo de sol, ele saiu de manhã. Deu uma rosa para mulher.
Avisou as crianças, não demorou, para não demorar. E todo mundo dizia que ele era um cara maneiro...
era um cara maneiro,**

Pn2 **mas a sua vida morreu. Tinha gente que não gostava dele porque ele era funkeiro. Teve um dia, um cara com a cara amarrada. Sua vida**

morreu. Acertou daqui. Deixou a vida para lá e esqueceu um sentido quando o DJ detona.

mas sua vida morreu... Apertou o gatilho, deixou a vida para lá esqueceu um sentido quando o DJ detona

Pn3 **Coitado do nosso amigo que foi no baile curtir hoje com sua família ele não liga do Rio. Por quê? Ele é só mais um cisne que na estrela não brilha.**

Coitado do nosso amigo que foi no baile curtir hoje com sua família ele não liga do Rio. Ele era só mais um cisne que na estrela não brilha.

Pn4 **Ele era funkeiro, mas era pai de família. ele era trabalhador, pegava um trem lotado. Tinha muita vizinhança, queria...**

Ele era funkeiro, mas era pai de família...

negô drama. Tendo sucesso, dinheiro e inveja. Luxo e fama, negô drama. A pele escura, a procura da cura, negô drama. Hum, é um elogio. E quem vive na guerra, a paz, é um elogio. O quê? O dia quente, hum, a minha gente, é... é um fuzil, o futebol, luz, tarado, persecutoriamente tóinhonhó. Daí um filme, uma nega, uma criança no braço, solitária na floresta de qualquer arranha-céu. Olha para frente uma multidão, ver discurso, coração. Em São Paulo, de arranha-céu, arranha-céu, da torre da babel da linha brasileira. Todos contra o mundo, luz, câmera e ação. A cena vai.

Pn5 **Mas o passado, mas o filho passa e bah! ... aqui... Sozinho você não aguenta, sozinho você não é ninguém. Ah, o seu filho quer ser preto, quem que não mia escute tutupá. E aí: o que o Sr. pensa, o que o Sr. faz por mim, senti negro drama vai, tenta ser feliz. Digo, na rua eu não morro, então. O máquina vai no braço, solitária na floresta de concreto e aço. Olho para frente uma multidão deles... cores, coração. Em São Paulo, terra de arranha-céu, arranha-céu, da torre da babel da linha brasileira. Todos contra o mundo, luz, câmera e ação. A cena vai. Mas o passado, mas o filho passa e bah!... aqui... que sozinho você não tenta, sozinho você, sozinho você não é ninguém, diz que na favela o que é bonito!**

Quarta repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 3)

Pn Descrição da composição “**Negô drama**” (31/05/06)

-
- Pn1 **... todo mundo dizia,.. era um cara maneiro,**
-
- Pn2 **...mas sua Voz morreu. Apareceu numa luz com a cara amarrada...**
Com a cara amarrada ... sua arma morreu...
Com cara amarrada ...sua Voz morreu... Apertou o gatilho deixou a vida para lá... Esqueceu o sentido, como DJ detonava. Deixou a vida pra lá. Esquecer o sentido quando DJ detonar...
-
- Pn3 **Coitado do nosso amigo, que foi no baile curtir. Hoje com sua família ele não liga do Rio. Por quê? Ele é só mais um cisne que na estrela não brilha...**
-
- Pn4 **negô drama. Tento sucesso, sua fama, dinheiro e inveja. Luxo e fama, negô drama. A pele escura, a procura da cura...**
... era funkeiro, era pai de família.
Ele era funkeiro, mas era pai de família
-
- Pn5
-

Quinta repetição: ciclo narrativo completo (Pn 5)

-
- Pn Descrição da composição “Negô drama” (02/08/06)
-
- Pn1 **foi num domingo de sol, eu sai de manhã. Fui jogar meu futebol, dar um abraço nas crianças. Todo mundo dizia que ele era um cara maneiro,**
Era um cara maneiro,
-
- Pn2 **mas sua Voz morreu. Apertou o gatilho, deixou a vida para lá e esquecera o sentido quando o DJ detona.**
até que um sujeito apareceu com uma cara amarrada, sua Voz morreu. Apertou o gatilho, pá-pá. Apertou o gatilho, deixou a vida para lá e esquecer o sentido quando o DJ detona.
-
- Pn3 **Coitado do nosso amigo que foi no baile curtir, hoje com sua família ele não liga do Rio. É só mais um filho que na estrela não brilha.**
Coitado do nosso amigo que foi no baile curtir, hoje com sua família ele não liga do Rio.
Quero ouvir... “Era só mais filho que na estrela não brilha, era só mais um dia, que na estrela não brilha, ele era funkeiro, mas era pai de família!”
-

Pn4 **ele era funkeiro, mas era pai de família. Ele era trabalhador, pegava um pernoitado, tinha uma muita disvinhança.**

Pn5 Negô drama. Sucesso .. dinheiro... se fudeuEntre o sucesso, sua lama, ... negô drama. O dinheiro tira o homem da miséria, mas não pode arrancar o homem disto que queria esquecer ... Homem é homem, e mulher é mulher! diferente da hora ... os joelhos pelos pés... até morrer. Hum, mas é isso, aquilo, o quê? Tu não dizia o seu filho que ser preto, ahh olha aqui ..que nomia.. escurtia... ututipá... quê? O que o senhor fez, o que o senhor faz... por mim ... sente negô drama... vai, tenta ser feliz...te embola! eu não morri... Então...tamo mais feliz! ahhh . uma criança no braço solitária na floresta de concreto e aço. Olho para frente uma multidão vejo cores, coração. Em São Paulo, terra de arranha-céu, arranha-céu, da torre da babel da linha brasileira. Todos contra o mundo, luz, câmara e ação. A cena vai. Mas o passado, mas o filho passa sem tá aqui... que sozinho?... você não agüenta! Sozinho? Você não é ninguém! Diz que na favela ouviu: “que é bonito...”.

Sexta repetição: ciclo narrativo completo (Pn5)

Pn Descrição da composição “**Negô drama**” (16/10/06)

Pn1 Era um cara maneiro,até que um sujeito apareceu com uma cara amarrada... Ele era um cara maneiro, mas tinha muitos amigos e ia no baile curtir Foi num domingo de sol, ele saiu de manhã, foi jogar seu futebol, deu uma rosa para mulher. Abraçou suas crianças. Não demorou, não demorar. Mantinha muitos amigos que indicava que ele era funkeiro, foi jogar seu futebol, numa tarde de manhã.

Pn2 sua Voz morreu. Apertou o gatilho, pá-pá. Apertou o gatilho, deixou a vida para lá e esquecer o sentido quando o DJ detona. O cara com a cara amarrada, sua Voz morreu. Levantou o gatilho, deixou a vida para lá, pá-pá e deixou o sentido...

Pn3 Coitado do nosso amigo que foi no baile curtir, hoje com sua família ele não liga do Rio...era só mais um dia que na estrela não brilha, era só mais

um dia que na estrela não brilha

Não apareceu, não, porque era só mais um dia....

Pn4 ele era funkeiro, mas era pai de família. Ele era trabalhador, pegava um pernoitado, tinha uma muita vizinhança.

Ele era funkeiro, mas era pai de família. Ele era trabalhador, pegava um pernoitado, tinha muita vizinhança

Porque era só pai de família, era só mais um dia que na estrela não brilha, que era funkeiro, mas era pai de família tiururu, tiururu ao céu... homem guerreiro que nunca perdeu nada, achar o caminho certo era tudo o que faltava. O meu conselho foi amigo verdadeiro, saudade de você agora eu tenho o tempo inteiro. Tiuru tá ligado, tiururu fica ligado, tiururur ao céu. Homem guerreiro que nunca perdeu nada, achar o caminho certo era tudo o que faltava. O meu conselho foi amigo verdadeiro, saudade de você agora eu tenho o tempo inteiro. Tiuru tá ligado, tiururu fica ligado, tiururur ao céu, tiururu fica ligado, tiururur ao céu. ...“Aquela serra que partiu meu coração quando eu vi todos os sonhos acabado em ilusão...” É e no meu rosto uma águia... vai Ismael... tudo me lembrava quando tudo começou... olha o sufoco, olha assim e entregou e (09:40) tiururur, tiururur ao céu.

Pn5 Negô drama. Tento sucesso, a lama, dinheiro e inveja... Negô drama. O dinheiro tira o homem da miséria, mas não pode arrancar, tem que esquecer. Homem é homem, mulher é mulher, até morrer. Hum, mas é isso, aquilo, o quê? Tu não dizia que o que o senhor fez, o que o senhor faz por sente drama... vai. senti negro drama vai, tenta ser feliz. Digo, na rua eu não morro então. O máquina vai no braço, solitária na floresta de concreto e aço. Olho para frente uma multidão deles cores, coração. Em São Paulo, terra de arranha-céu, arranha-céu, da torre da babel da linha brasileira. Todos contra o mundo, luz, câmera e ação. A cena vai. Mas o passado, mas o filho passa e vê que sozinho você não tenta, sozinho você, sozinho você não é ninguém, diz que na favela ouviu: “que é bonito”. Era isso, aquilo porque tu não dizia. O seu filho quer ser preto... ah... que ironia. Escute utitupá. O que o Sr. Fez? o que o Sr. Faz? escute. Sente negro drama. Tenta ser feliz. Digo, na rua eu não morro então. O maquina vai no braço,

solitária na floresta de concreto e aço. Olho para frente uma multidão deles cores, coração”...

“Em São Paulo, dia arranha-céu, arranha-céu, da torre da babel da linha brasileira. Todos contra o mundo, luz, câmera e ação. A cena vai. Mas o passado, mas o filho passa e vê que sozinho você não tenta, sozinho você, sozinho você não é ninguém, diz que na favela o que é bonito”... “Você sabe como é andar na cabeça a beira de uma raça ... aparador alemão, que nem I., cheirador de coquetel. Manda o recado lá para o meu irmão, tá usando droga... tá? ruim na minha mão. Pode ser um moleque todo dia... aquela mina nos zoou... pode ser. Manda o recado lá para o meu irmão, tá usando droga... tá ruim na minha mão...pode ser. Você sabe como é, andar com a cabeça, à beira de uma cacacá. Que nem o I., cheirador de papel. Manda o recado lá para o meu irmão, tá usando droga... tá ruim na minha mão...pode ser”... “manda o recado” já falei!

Tabela 4. Exemplo 2 de ciclos narrativos e suas repetições morrer/sobreviver – esperança

Exemplo 2: ciclo narrativo incompleto (Pn 3)

Pn	Descrição da composição “Ontem um menino” (02/01/06)
Pn1	Ontem um menino que brincava me falou que hoje é a semente do amanhã, Hoje um menino que brincava me falou, que hoje, hoje é a semente do amanhã <u>Ontem um menino que brincava me falou, que hoje é a semente do amanhã.</u>
Pn2	para não ter medo desse tempo, que vai passar. Não deixe de sonhar, deixa a luz do sol brilhar, do céu, do seu olhar.. Para não ter medo desse tempo vai passar. Não te desespere, não tem mais o que (). Nunca (), à tarde (palavras incompreensíveis). Deixa a luz do sol brilhar, do céu, do seu olhar. <u>Para não ter medo desse tempo vai passar. Não te desespere, não deixe de sonhar.”. “Não deixe de sonhar, deixa a luz do sol brilhar, do céu, do seu olhar. Deixa a luz, deixa a luz do sol brilhar,</u>
Pn3	Fé na vida, fé no homem, fé no que será Nós podemos tudo, nós podemos mais. Vamos lá, fazer o que será.”

Vamos lá, fazer o que será”“Vamos lá fazer o que será”.

“Fé na vida, fé no homem, fé no que será. Nós podemos tudo, nós podemos mais. Vamos lá, fazer o que será.

fé na vida, fé no homem, fé no que será. Nós podemos tudo, nós podemos mais.” “Vamos lá, fazer o que será.” “Vamos lá fazer o que será.”

Pn4

Pn5

Segunda repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 3)

Pn Descrição da composição **“Ontem um menino” (11/01/06)**

Pn1 ontem um menino que brincava ne (me) falou que hoje é a semente do (ó da) amanhã

Pn2 para não ter medo desse tempo vai passar
não se desespere não deixe de sonhar deixa a luz do sol brilhar no céu do seu olhar.

Pn3 fé na vida fé no homem fé no que será nós podemos tudo, nós podemos mais vamos lá fazer o que será

Pn4

Pn5

Terceira repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 3)

Pn Descrição da composição **“Ontem um menino” (08/03/06)**

Pn1 ‘ontem um menino que brincava me falou que hoje é a semente do ó da manhã.

Pn2 Para não ter medo desse tempo que vai passar. Não se desespere, deixe de’, não, (palavras incompreensíveis) ‘não’, não, ‘não se desespere, não deixe de sonhar, deixa a luz do sol brilhar, do céu do seu olhar.

Pn3 Fé na vida, fé no homem, fé no que será.
Nós podemos tudo, nós podemos mais, vamos lá fazer o que será

Pn4

Pn5

Quarta repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 3)

Pn Descrição da composição **“Ontem um menino” (21/06/06)**

Pn1 “ontem o menino que brincava nessa ... Que hoje é semente do amanhã.

Pn2 Para não ter medo desse tempo, vai passar. Não te desesperes, não tem mais o que sonhas. Nunca desesperes, nasce sempre das manhãs. Deixa a luz brilhar do céu do seu olhar.

Pn3 Se é na vida, se é no homem, se é no que será. O que será?

Nós podemos tudo, nós podemos mais. Vamos lá fazer o que será. esse mundo é nosso! “fé, na vida, fé no homem, fé no que virá!”. Nós podemos muito, nós podemos mais. Vamos juntos fazer o que será certo para nós. Nós podemos mais”...

Pn4

Pn5

Quinta repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 3)

Pn Descrição da composição **“Ontem um menino” (30/06/06)**

Pn1 “mas eu não sei fazer poesia, eu sou mendigo ...

“sol, a cor do ouro. Céu é azul, a cor da água. Céu é branco a cor da paz. Os mato sé verde, a cor da bandeira. A bandeira, a cor do sangue”

“ontem uns meninos que brincavam me falou, que hoje a semente do amanhã.

Pn2 “não te desespere, não tem mais o que sonhar. Nunca desespere, nasce sempre das manhãs”... “deixa a luz do sol brilhar no céu do teu olhar,

Pn3 Vamos lá fazer o que será...” “de novo!”... “vamos lá fazer o que será...”

Pn4

Pn5

Sexta repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 3)

Pn Descrição da composição **“Ontem um menino” (19/07/06)**

Pn1 “ontem o menino que brincava me falou que hoje a semente do amanhã.

Pn2 não te desespere, não tem mais o que sonhar. Nunca desespere, nasce sempre das manhãs...” perái que eu vou chamar um amigo meu o Ismael...

Pn3 “deixa a luz do sol brilhar no céu do teu olhar”... Renato vem... “vamos lá fazer o que será...Vamos lá fazer o que será...

vamos lá fazer o que será...Vamos lá fazer o que será...” quero ouvir,

quero ouvir... “vamos lá fazer o que será...Vamos lá fazer o que será...”...

Pn4

Pn5

Sétima repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn 3)

Pn Descrição da composição **“Ontem um menino” (09/10/06)**

Pn1 “ontem o menino que brincava me falou que hoje a semente do amanhã.

Pn2 Para não ter medo que esse tempo vai passar... não te desespere, não tem mais o que sonhar. Nunca desespere, nasce sempre das manhãs...”
(peráí que eu vou chamar um amigo meu o I. ...)

Pn3 “deixa a luz do sol brilhar no céu do teu olhar”... Renato vem... “vamos lá fazer o que será...Vamos lá fazer o que será...vamos lá fazer o que será...**Vamos lá fazer o que será...” quero ouvir, quero ouvir... “vamos lá fazer o que será...Vamos lá fazer o que será...”**.”

Pn4

Pn5

A terceira e quarta composições, que tematizam o morrer/sobreviver e a esperança, surgem concomitantemente em janeiro de 2006, no quarto mês de psicoterapia. Especificamente, o rap Negô Drama obteve o maior índice de ocorrências dentre todas as nove analisadas. Repetiu-se dezesseis vezes entre os meses de janeiro e outubro. Neste fluxo de repetições, somente no mês de maio foram nove ocorrências: quatro na sessão de nove de maio, vigésima primeira sessão do tratamento, seguidas de três na vigésima terceira e duas na vigésima quarta. Os ciclos narrativos destas 16 repetições compuseram-se, predominantemente, de formas completas, conforme a seqüência: Pn4 Pn4 Pn5 Pn5 Pn5 Pn5 Pn5 Pn5 Pn4 Pn4 Pn5 Pn5 Pn5 Pn5 Pn5. A Figura 8 abaixo evidencia a ocorrência dessas composições.

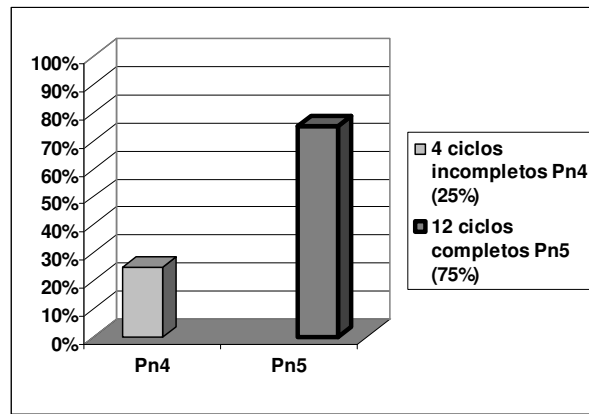


Figura 8. Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 3.

Trata-se de uma história real, conforme afirma o próprio paciente. A temática narra a história de um homem que, apesar de ser um cidadão comum, é confundido com um transgressor ou um traidor (não fica claro) que acaba por ser morto pelos próprios pares.

O narrador apresenta o protagonista através de seus qualificativos, numa situação cotidiana (Pn1): “foi num domingo de sol, ele saiu de manhã (...) ele era um cara maneiro (...) ele era funkeiro”. Esta situação é interrompida abruptamente com a morte do personagem. Todo o trabalho narrativo que se segue tem o propósito de explicar este fato que parece surpreender o narrador. O desequilíbrio que resta desta situação gera o conflito a ser solucionado que aparece em forma de paradoxo: como um homem comum, trabalhador, com família constituída e que curte música de rap é morto pelos próprios companheiros: “ele era funkeiro, mas era pai de família”.

As tentativas de retomar o equilíbrio nesta narrativa circulam, gradativamente, por explicações ao redor de classe social, condição socioeconômica, discriminação, transgressão, destino, solidão e que, finalmente, se tornam diretamente articuladas nas duas apresentações finais da narrativa, em agosto e outubro do ano de 2006. As proposições que compõem estes ciclos (Pn4) trazem transformações à oração inicial que apresenta o conflito “ele era funkeiro, mas era pai de família” e que vai organizando o contar da história da origem do personagem, sua condição de inserção social extravasada no seu gosto pela música rap como força de expressão e que o confronta com uma realidade discriminatória. O ciclo se completa em Pn5 com o explicitar da trama que em si já é um drama na própria designação do protagonista “negô drama”. O narrador

repassa a história de luta do personagem principal para sobreviver e que, para fazê-lo, precisa ser consciente de sua própria condição e buscar o reconhecimento do outro, sem corromper-se: “sozinho você não é ninguém”. Aparece um forte conteúdo que designa uma origem e que poderia determinar um destino do qual o protagonista não consegue escapar.

Conjuntamente ao rap “Negô drama”, que explicita a crueza de “uma história real” e exemplifica as temáticas trabalhadas no segundo bimestre do tratamento, o paciente traz no mesmo período, janeiro de 2006, exatamente na décima sessão, o rap “Ontem um menino” que traz um contraponto à morte, a esperança. Esta foi repetida nove vezes ao longo do tratamento e, diferente da anterior, mas similar às duas primeiras na forma de apresentação em primeira pessoa, o narrador descreve a condição de um menino que vai crescer. Sua sequência de apresentações é composta por ciclos incompletos (Pn3) em todas as suas repetições, chegando somente até a fase de desequilíbrio da situação inicial. Isto pode ser observado na Figura 9.

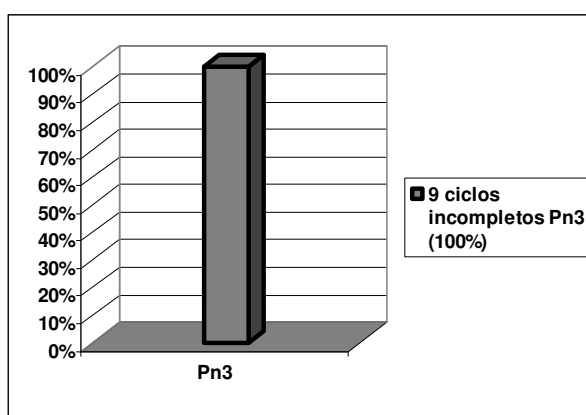


Figura 9. Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 4.

A situação inicial é desequilibrada (Pn2) quando o narrador ouve de alguém, provavelmente um homem que já foi menino, que não precisa temer o futuro. É preciso acreditar que a sua situação, que não fica explicitada qual é, vai se modificar se ele acreditar na capacidade do homem de transformar: “para não ter medo desse tempo, vai passar (...) fé na vida, fé no homem, fé no que será (...)”.

O tempo verbal utilizado é o futuro e os verbos: passar, desesperar, sonhar, fazer, poder.

A temática desenvolvida é a “esperança” como uma tentativa de acreditar em um futuro que depende de fé na vida, mas também da ação conjunta de pessoa, algo já afirmado ao final do rap anterior, Negô Drama. Os ciclos narrativos chegam somente ao estado de desequilíbrio (Pn3), que anunciam a necessidade de fazer algo, mas que não é complementado nem com o como e nem com o tempo de sua realização. Apesar da sequência narrativa “Ontem um menino” não formar ciclos completos, expressa como as demais as tentativas do paciente de compreender a sua história de origem pautada por fatos desconhecidos, perdas de figuras parentais e permeada pelo auxílio de outras pessoas que ocuparam lugares importantes na sua vida. As duas primeiras composições, ao colocarem o personagem principal de um estado de sonho para o de acordado, chegam a ciclos (Pn4) que tangenciam uma possível resolução para o conflito inicial; as outras duas, que colocam o questionamento do protagonista sobre o morrer, tentar sobreviver e ter esperança, fazem com que somente o rap Negô Drama, que atinge ciclos completos (Pn5), traga um desabafo do protagonista na busca de uma esperança de explicar a sua condição. Condição, ainda, frágil, pois o passado expresso na composição “Ontem um menino me falou que hoje é a semente do amanhã” atinge somente ciclos incompletos (Pn3), sem o protagonista-paciente compreender como é possível fazer de hoje um amanhã neste momento do percurso terapêutico.

Tabela 5. Exemplo 1 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema duplo - mãe

Exemplo 1: ciclo narrativo incompleto (Pn2)

Pn	Descrição da composição “ Alma Gêmea ” (18/04/06)
Pn1	Da metade da laranja, dois amantes, dois irmãos. Duas forças que se (acabam), sonho lindo de viver. Carne e unha, alma gêmea, bate o coração
Pn2	To morrendo de vontade de você...
Pn3	
Pn4	
Pn5	

Segunda repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn2)

Pn	Descrição da composição “ Alma Gêmea ” (24/05/06)
Pn1	bate o coração... da metade da laranja, dois amantes, dois irmãos, duas forças que se acabem, sonho lindo de viver. Dá-lhe unha, alma gêmea. Bate o coração. Da metade da laranja, dois amantes, dois irmãos, duas forças que se acabem, sonho lindo de viver.
Pn2	Estou morrendo de vontade de você...
Pn3	
Pn4	
Pn5	

Terceira repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn4)

Pn	Descrição da composição “ Alma Gêmea ” (21/06/06)
Pn1	metade da laranja, dois amantes, dois irmãos, duas forças que se acabem, sonho lindo de viver. Dá-lhe uma, alma gêmea. Bate o coração. Alma gêmea. Bate o coração. Da metade da laranja, dois amantes, dois irmãos, duas forças que se acabem, sonho lindo de viver.
Pn2	Estou morrendo de vontade de você... Estou morrendo de vontade de você...
Pn3	Alma gêmea nunca se acabe.
Pn4	Alma gêmea é aquela alma que vem lá de cima para se encontrar com a de baixo. Alma gêmea, um dia morre e outro dia fica vivo. Então, por isso hoje estou aqui com a música de novo... alma gêmea...
Pn5	

Quarta repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn2)

Pn	Descrição da composição “ Alma Gêmea ” (05/07/06)
Pn1	alma gêmea, bate coração... da metade da laranja, dois amantes, dois irmãos, duas forças que se acabem, sonho lindo de viver. Dá-lhe unha, alma gêmea. Bate o coração.
Pn2	Estou morrendo de vontade de você...
Pn3	
Pn4	

Pn5
Quinta repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn2)
Pn Descrição da composição “Alma Gêmea” (09/10/06)
Pn1 “Da metade da laranja, dois amantes, dois irmãos. “Duas forças que se acabam, sonho lindo de viver, Dá-lhe unha, alma gêmea, bate o coração,
Pn2 estou morrendo de vontade de você...
Pn3
Pn4
Pn5

Tabela 6. Exemplo 2 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema duplo - mãe

Exemplo 2: ciclo narrativo completo (Pn5)

Pn Descrição da composição “Mãe” (31/05/06)
Pn1 “estava na rua” não, “estava nas ruas, estava nas ruas, quando eu fui para a Febem”, não. “Estava na rua, estava todo o maltratado, estavam espancando, estavam apanhando. Quando eu fui para FEBEM fiquei lá, muito legal” “Estava na droga quando começou” “Estava na rua, estava na droga quando começou... ainda...”
Pn2 quando eu soube, eu comecei a sofrer, comecei a chorar quando o S. morreu.
Pn3 Foi assim com a vida de uma pessoa. Foi assim, todas as vidas. Onde existe ganho a gente perde. Tem gente que gosta de uma coisa, tem gente que gosta de outra, mas tem uma coisas que a gente não pode esquecer: mãe.
Pn4 Mãe é uma coisa que tem hoje, amanhã também não tem. Tu também não vai ter um dia. O I. também não tem” mãe, um dia a gente tem, outro a gente não tem. Um dia a gente tem, outro a gente não tem... Mãe, um dia a gente tem e no outro dia a gente não tem mais... um dia a gente fica vivo, no outro dia a gente não mais fica vivo. um dia a gente fica vivo, no outro dia a gente não mais fica vivo.

no outro dia a gente não mais fica vivo.

- Pn5 **Ah... “um dia somos crianças, outro dia somos pré-adolescente. No outro dia é grande, noutro dia a gente morre “**
“um dia somos crianças ... outro dia somos pré-adolescente ...No outro dia é grande
... Adulto...
no outro dia, no outro dia velho
e no outro dia a gente morre.
-

Segunda repetição: ciclo narrativo completo (Pn5)

- Pn Descrição da composição **“Mãe” (05/07/06)**
-
- Pn1 estava na rua, estava nas drogas, estava nas ruas quando eu fui para FEBEM. Estava na rua, estava todo maltratado, estava espancado, estava apanhando... quando eu fui para FEBEM, fiquei lá, muito legal
-
- Pn2 mas quando eu soube, quando eu soube eu comecei a sofrer, comecei a chorar. Quando eu soube que minha mãe morreu,
-
- Pn3 oi assim com a vida de uma pessoa, foi assim com todas as vidas. Um dia a gente ganha, outro dia a gente perde. Tem gente que gosta de uma coisa, tem gente que gosta de outra. Mas tem uma coisa que eu te digo que eu não vou esquecer: mãe,
-
- Pn4 mãe é uma coisa que tem hoje e outro dia também não tem. Tu também não vai ter um dia, outro dia também não tem”. Daí tu começou de novo: “estava na rua, quando começou. Estava nas drogas, quando começou. Estava na rua, estava nas drogas, quando começou. Mãe, um dia a gente tem, outro dia a gente não tem mais. Um dia a gente fica vivo, noutro dia e gente não fica mais.
-
- Pn5 Um dia a gente somos crianças, noutro dia somos pré-adolescentes. Um dia somos grandes, noutro adulto. Um dia, noutro dia somos velhos, noutro dia a gente morre”
-

Terceira repetição: ciclo narrativo completo (Pn5)

- Pn Descrição da composição **“Mãe” (21/08/06)**
-
- Pn1 **estava na rua, estava todo maltratado, estava espancando, estava apanhando quando eu fui para FEBEM... fiquei lá muito legal.**
-
- Pn2 **Mas quando eu soube, comecei a sofrer, comecei a chorar, quando eu soube que minha mãe morreu.**
-

Pn3 mãe, mamãe. Eu te peço perdão, machuquei demais o teu coração. Aquele filho que era para se sentir melhor. Se eu fosse você, me sinto só.

Foi assim a vida de uma pessoa...foi assim todas as vidas. Um dia a gente ganha e outro dia a gente perde. Tem gente que gosta de uma coisa, tem gente que gosta de outra... mas tem uma coisa que eu te digo que não vou esquecer: mãe

mãe, mamãe. Eu te peço perdão machuquei demais o seu coração....

aquele filho que era para sentir melhor. Se eu fosse você, me sinto só.

Pn4 Tem uma pessoa que agora eu vou falar, não é namorada, carinho e atenção. Ela tá sempre no meu coração. Eu acordo de amanhã, meu café tá na cama.

(...) mãe é uma coisa que te hoje e outro dia também não tem, tu também não vai ter um dia, um dia e outro dia também não vai ter...

um dia a gente fica vivo outro dia a gente não fica mais vivo.

Tem uma pessoa que agora eu vou falar, não é namorada, há carinho e atenção.

Ela ta sempre no meu coração. Eu acordo de amanhã, meu café tá na cama.

Pn5 Minha mãe para mim, é muito bacana

Um dia a gente somos criança, outro dia a gente somos pré-adolescente, um dia a gente somos grande, no outro adulto, no outro dia somos velhos e no outro a gente morre”...

Minha mãe para mim, é muito bacana...

Quarta repetição: ciclo narrativo completo (Pn5)

Pn Descrição da composição “Mãe” (23/10/06)

Pn1

Pn2

Pn3 Mãe, mamãe. Eu te peço perdão, machuquei demais o teu coração
mãe, mamãe. Eu te peço perdão, machuquei demais o teu coração.

Pn4 Aquele filho que era para se sentir melhor. Se eu fosse você, me sinto só.
Tem uma pessoa que agora eu vou falar, não é namorada, carinho e atenção. Ela tá sempre no meu coração. Eu acordo de amanhã, meu café ta na cama.

 Pn5 Minha mãe para mim, é muito bacana.

O tema duplo-mãe é trazido nas duas composições, na música “Alma Gêmea” e no rap “Mãe”. A primeira destas foi composta entre abril e novembro de 2006, com cinco repetições de ciclos incompletos (Pn2), intercaladas por um que restabelece o equilíbrio (Pn4). Há predomínio de microproposições que apresentam uma força que perturba o equilíbrio inicial e que dá partida ao processo (Pn2) sem continuidade do mesmo, formando a seguinte disposição: Pn2 Pn2 Pn4 Pn2 Pn2. Isto é mostrado na Figura 10.

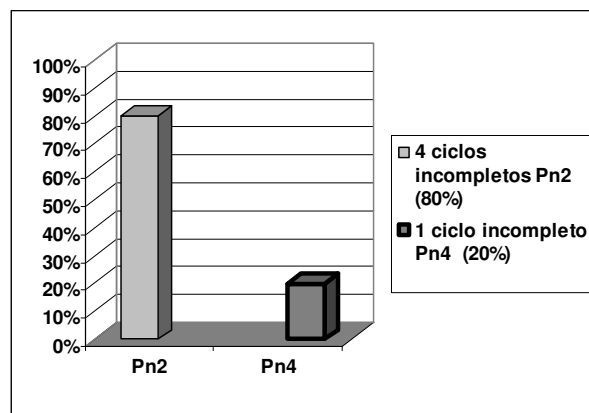


Figura 10. Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 5.

O tema estampa os duplos, o que, aliás, é também uma forma recorrente do paciente D. se expressar: viver-morrer; amar-morrer; amantes-irmãos. A temática narrada é acompanhada de relatos do paciente quanto às suas perdas constantes na vida: pais, amigos, componentes da instituição em que vive e de onde advém; e de seu constante questionamento sobre a morte. A proposição inicial da composição “Alma Gêmea” aparece na forma impessoal, no duplo amante-irmão, quase como um delírio onírico (Pn1): “da metade da laranja, dois amantes, dois irmãos... duas forças que se atraem... sonho lindo de viver”. O desequilíbrio desta vem expresso pela oração “estou morrendo de vontade de você” que coloca o personagem numa posição passiva de lamento por uma perda de um duplo ou de um complemento, o que não fica esclarecido nestas duas primeiras apresentações ocorridas na décima segunda sessão e repetido cinco sessões após. É somente na terceira recorrência, em junho, na vigésima sexta sessão, que haverá um desenrolar da ambiguidade, não ainda definida quanto a quem ocuparia o lugar de uma alma gêmea, mas

somente para definir do que se trata e para lançar o personagem no limite entre o viver o morrer: “alma gêmea é aquela alma que vem lá de cima para se encontrar com a de baixo. Alma gêmea, um dia morre e outro dia fica vivo”. As duas apresentações seguintes deste mesmo rap retornam a forma das duas primeiras nas quais a situação de perturbação inicial não se desenrola em outro arranjo.

O rap Mãe finaliza a apresentação deste tema. Sua primeira aparição ocorre no mês de maio na vigésima quarta sessão, uma após a segunda repetição do rap “Alma Gêmea”. Todas as cinco recorrências do rap “Mãe”, que finaliza em outubro, foram caracterizadas por ciclos completos (Pn5), como aparece na Figura 11.

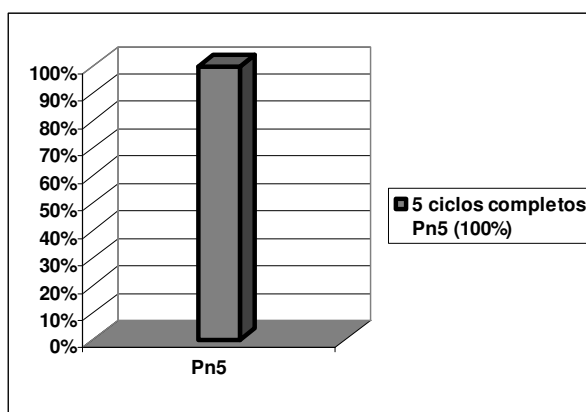


Figura 11. Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 6.

A proposição inicial apresenta o protagonista em condição de total desamparo. Utilizando a primeira pessoa e o tempo verbal passado, o narrador rompe este equilíbrio, indicando que seu sofrimento está relacionado à morte de um amigo e, principalmente, à de sua mãe (Pn2). Esta perda é uma situação que é dada e que gera um pedido de desculpas sem uma razão clara, e um sentimento de solidão. Ressurge o questionamento sobre o viver e de como a vida se apresenta tênue para ele (Pn3). As tentativas de restabelecer esta situação vão ser expressas nas três repetições do rap ocorridas em junho, agosto e finalizadas em outubro, respectivamente, vigésima oitava, trigésima quarta e quadragésima sessões, quase ao final do tratamento. Este novo estado de equilíbrio (Pn4) é marcado pela afirmação de que a vida é assim, incerta, e que a morte é uma de suas conseqüências. E finaliza a sequência narrativa (Pn5) com a noção de complementaridade do ciclo vital. Há a transformação da situação inicial de

insegurança e desamparo em certeza para o próprio sujeito, de que “minha mãe para mim, é muito bacana”.

Tabela 7. Exemplo 1 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema transgredir – viver/sofrer

Exemplo 1: ciclo narrativo incompleto (Pn4)

Pn	Descrição da composição “Eu não sou delinqüente” (18/04/06)
Pn1	(...) mundo do (...), você vem me... provocante... Me deu um beijo doce e me abraçou.
Pn2	E bem na hora pra, do ponto alto do amor. Já era dia, o guarda me acordou. O quê?
Pn3	Seu guarda, eu não sou vagabundo, eu não sou delinqüente, sou um cara carente. Eu dormi na praça.
Pn4	O quê? Pensando em nela. Seu guarda, seja amigo, me bata, me prenda, faça tudo comigo, mas não me deixe, ficar sem ela.’
Pn5	

Primeira repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn4)

Pn	Descrição da composição “Eu não sou delinqüente” (19/07/06)
Pn1	você vem provocante, me deu um beijo doce me abraçou.
Pn2	E bem na hora do ponto alto do amor, (Bem na hora da... do ponto alto do amor”o quê?) já era dia e um guarda me acordou:
Pn3	seu guarda eu não sou vagabundo, eu não sou delinqüente... dormi na praça, pensando nela...
Pn4	seu guarda seja meu amigo, me bata, me prenda, faça tudo comigo, mas não me deixe ficar sem ela...
Pn5	

Segunda repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn4)

Pn	Descrição da composição “Eu não sou delinqüente” (02/08/06)
Pn1	“alô, alô, eu to te ligando de um orelhão, tá um barulho, uma confusão...”. “falei com as estrelas e com a lua, deitei no banco da praça tentando te esquecer. Adormeci e sonhei com você. Você vem provocante, me deu um beijo doce e me abraçou.

Pn2	E bem na hora do ponto alto amor, já era dia e o guarda me acordou.
Pn3	Seu guarda, eu não sou vagabundo, eu não sou delinqüente, sou um cara carente, eu dormi na praça, pensando nela.
Pn4	Seu guarda, seja meu amigo, me bata, me prenda, faça tudo comigo, mas não me deixe, ficar, ficar, ficar, ficar sem ela.
Pn5	

Terceira repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn4)

Pn	Descrição da composição “ Eu não sou delinqüente ” (18/09/06)
Pn1	Você vem provocante, me deu um beijo doce e me abraçou.
Pn2	E bem na hora do ponto alto amor, já era dia e o guarda me acordou.
Pn3	eu não sou delinqüente, sou um cara carente, eu dormi na praça, pensando nela.
Pn4	Seu guarda, seja meu amigo, me bata, me prenda, faça tudo comigo, mas não me deixe, ficar, ficar, ficar, ficar sem ela
Pn5	

Tabela 8. Exemplo 2 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema transgredir – viver/sofrer

Exemplo 2: ciclo narrativo incompleto (Pn3)

Pn	Descrição da composição “ É preciso saber viver ” (24/05/06)
Pn1	É preciso saber viver. ... Vê se enxerga jatobá, mas que tá, mas que tá... vê se enxerga jatobá, mas que tá mas que ta...
Pn2	Eu quero que a vida seja cheia de ilusão, pode até ficar maluco ou morrer na solidão. É preciso ter cuidado para mais tarde não sofrer.(É preciso saber viver) é preciso ter cuidado... ter cuidado para mais tarde não sofrer... (é preciso saber viver... saber viver, saber viver...)
Pn3	Numa pedra no caminho, você pode descuidar, numa flor que tem espinho, você se espinhar. É preciso o mal existe para mais tarde não sofrer. (É preciso saber viver)

uma pedra no caminho... (... é preciso saber viver, saber viver.)

Pn4

Pn5

Segunda repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn3)

Pn Descrição da composição **“É preciso saber viver” (30/06/06)**

Pn1 É preciso saber viver.

Pn2 quem espera que a vida seja feita de ilusão pode até ficar maluco ou morrer na solidão... É preciso ter cuidado para mais tarde não sofrer.

Pn3 Numa pedra no caminho, você pode descuidar, numa flor que tem espinho, você se espinhar. É preciso o mal existe para mais tarde não sofrer. (É preciso saber viver...)

Pn4

Pn5

Terceira repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn5)

Pn Descrição da composição **“É preciso saber viver” (19/07/06)**

Pn1 É preciso saber viver

Pn2 quem espera que a vida seja feita de ilusão pode até ficar maluco ou morrer na solidão. É preciso ter cuidado para mais tarde não sofrer.

Pn3 Numa pedra no caminho, você pode sem tirar, numa flor que tem espinho, você se espinhar.

Numa pedra no caminho, você pode sem tirar, numa flor que tem espinho, você se arranhar...

Pn4 é por isso que aconteceu, dois amigo se deixaram, dois amigo se deixaram. Quem espera que a vida seja feita de ilusão pode até ficar maluco ou morrer na solidão, então é por isso que eu sei que eu vou ficar com ele lá em cima. É preciso saber viver, saber viver, saber viver ê-ê... Pego?

Pn5 Vai você pode até não se ligar, mas uma coisa que eu sei, que você também sabe que todos nós é uma família, que todo dia a gente sabe que meu amigo de verdade não se anda por aí. o meu amigo é aquele amigo que me deram como irmão. Sempre a vida, o trabalho, o destino que sabe... é, é, é preciso saber viver, saber viver ê-ê”

Quarta repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn3)

Pn	Descrição da composição “ É preciso saber viver ” (02/08/06)
Pn1	É preciso saber viver
Pn2	quem espera que a vida seja cheia de ilusão, pode até ficar maluco ou morrer na solidão. É preciso ter cuidado para mais tarde não sofrer.
Pn3	Numa pedra no caminho, você pode se arranhar, numa flor que tem espinho, você se espinhar. É preciso o mal existe para mais tarde não sofrer.
Pn4	
Pn5	

Quinta repetição: ciclo narrativo incompleto (Pn5)

Pn	Descrição da composição “ É preciso saber viver ” (09/10/06)
Pn1	é preciso saber viver...
Pn2	É preciso o mal existe, para mais tarde não sofrer.
Pn3	Uma pedra no caminho você pode se espinhar. Uma flor que tem espinho, você pode se espinhar. (é preciso saber viver...) uma pedra no caminho, você pode retirar. Uma flor que tem espinho, você pode escolher. É o mal existe, para mais tarde não sofrer. É preciso saber viver. É preciso saber viver
Pn4	
Pn5	

O rap “Eu não sou delinquente” e a música “É preciso saber viver” são as duas composições que exemplificam a produção do mês de agosto, quarto bimestre de tratamento, e que trabalham sobre o tema transgredir – viver/sofrer. Especificamente, o rap “Eu não sou delinquente” teve quatro incidências. A primeira, na décima oitava sessão, e as seguintes, na trigésima, trigésima primeira e trigésima quinta sessões. Todas as produções foram caracterizadas por ciclos incompletos (Pn4). A Figura 12, abaixo, ilustra esta situação. A proposição inicial remete a um protagonista apaixonado e sonhador (Pn1). Surge novamente a

temática apresentada na composição “Ontem tive um sonho”. O que vem a interromper esta “sonolência amorosa” (Pn2) é a figura de um personagem que representa autoridade, o guarda. A partir daí, o protagonista se vê obrigado a responder a este estado de confronto (Pn3), o que é feito pela negativa: “eu não sou delinquente... eu não sou vagabundo... sou um cara carente” que somente sonhava. Uma apresentação de si que acontece duas vezes pelo não e que se conclui em um estado de falta. A resolução deste conflito de confronto, em busca de um novo estado de equilíbrio (Pn4), é tentada através do pedido de complacência para com aquele que se enamora. Ao mesmo tempo, em consonância com seu estado de apresentação “carente”, o protagonista se entrega ao outro: “seu guarda seja meu amigo, me bata, me prenda, faça tudo comigo, mas não me deixe ficar sem ela....”.

É possível interpretar que estes pontos levantados ao final da resolução narrativa, que não atinge totalmente um equilíbrio (Pn5), podem traduzir aspectos significativos do adolescer: apaixonar-se e submeter-se, como também deflagrar a busca do paciente pelo reconhecimento de si em relação aos outros.

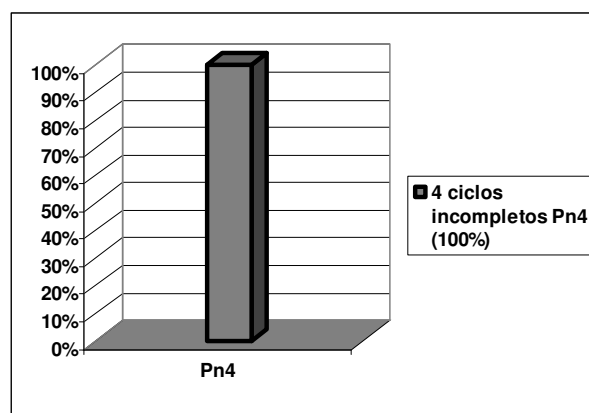


Figura 12. Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 7.

O segundo exemplo do desenvolvimento da temática é manifestado na música “É preciso saber viver”, de domínio público. Entremeadas de ciclos narrativos incompletos e um completo, foi repetida seis vezes com uma distribuição mais equitativa ao longo do tratamento. Duas em maio, vigésima terceira sessão; outra em junho, vigésima sétima; mais uma em julho, trigésima; a penúltima em agosto, trigésima primeira; e, a última em outubro, trigésima oitava sessão. A sequência de reproduções é composta de ciclos Pn3, Pn3, Pn3, Pn5, Pn3

e Pn3. São três sequências incompletas que se interromperam na microproposição referente ao estado de desequilíbrio (Pn3), seguido de um ciclo completo (Pn5), novamente retomado por dois ciclos incompletos (Pn3). As macroproposições são entremeadas recorrentemente pela frase inicial: “é preciso saber viver”. A Figura 13 ilustra esta sequência.

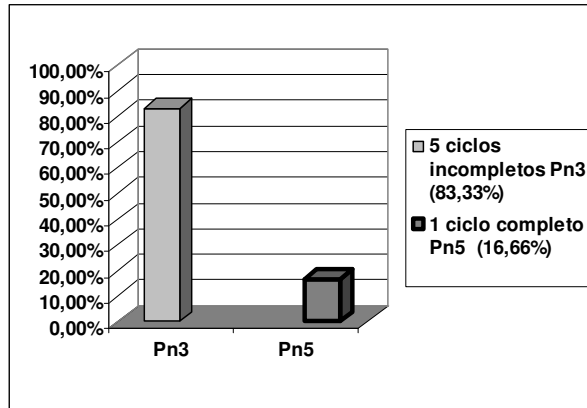


Figura 13. Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 8.

As repetições do tema “saber viver” trazem um imperativo que se coloca como uma necessidade que se impõe ao protagonista: conteúdo recorrente nas narrativas construídas pelo paciente, viver-vida, e que lhe parece quase sempre muito penoso, uma vez que vem colado à idéia de morte. A macroproposição que coloca a situação inicial (Pn1) faz aparecer a insígnia “é preciso saber viver” e gera um desequilíbrio difícil de ser resolvido (Pn2), pois a vida se apresenta como algo temível, ilusório, e que causa sofrimento, na medida em que há tropeços e obstáculos muitas vezes até nem percebidos. Há uma insistência na repetição da trama que não passa de um estado de desequilíbrio (Pn3) e somente uma vez virá a ser transformado (Pn5): “numa pedra no caminho, você pode se arranhar, numa flor que tem espinho, você pode se espinhar. É preciso o mal existe para mais tarde não sofrer”. A tentativa de resolução (Pn5) retoma a possibilidade de morte e convida o interlocutor a ser complacente com ele: “é por isso que aconteceu, dois amigão se deixaram, dois amigão se deixaram (...) Então, é por isso que eu sei que eu vou ficar com ele lá em cima. É preciso saber viver, saber viver, saber viver ê-ê... Pegô?”. Esta intriga, ao se resolver somente uma vez, não traz muitas alternativas para o paciente, na medida em que suas incertezas quanto aos laços familiares e às possibilidades de amizade como solução para a sua constate

solidão o lançam aparentemente à deriva de um destino. Com um apelo constante a um saber sempre desconhecido e dialético, o protagonista volta à necessidade de um saber sobre o viver: “Vai... você pode até não se ligar, mas uma coisa que eu sei, que você também sabe que todos nós é uma família, que todo dia a gente sabe que meu amigo de verdade não se anda por aí. O meu amigo é aquele amigo que me deram como irmão. Sempre a vida, o trabalho, o destino que sabe... é, é, é preciso saber viver, saber viver ê-ê”.

O retorno expresso, ao longo das macroproposições, pela máxima “é preciso saber viver” evidencia a busca constante do paciente no sentido de se apropriar de um conhecimento de si que possa ser referendado por alguém. É necessário que a vida se torne menos sofrida, uma vez que o paciente foi privado de sua família de origem na literalidade de sua situação de órfão, e ele ainda estava construindo uma explicação que suportasse este *abandono*.

Tabela 9. Exemplo 1 de ciclos narrativos e suas repetições sobre o tema vida
Exemplo 1: ciclo narrativo completo (Pn 5)

Pn	Descrição da composição “ RAP da vida ” (09/10/06)
Pn1	tava na aula, não queria estudar
Pn2	A professora falou para mim vai estudar, porque isso quando tu tiver 18 anos tu vai aprender. Mas eu falei para professora, eu não quero estudar, eu quero namorar com a guriuzinha do meu lugar.
Pn3	Ela falou bem assim: ‘não, não, não. Aqui é o teu lugar. Eu falei bem assim, não professora... quando eu tinha 10 anos eu ia de carro para aula... eu tava na escola lá era mundo... eu tava na escola aprendendo a ler, mas tinha muita coisa que eu não sabia.
Pn4	Foi assim que a minha professora ensinou, mas eu não queria muita coisa para aprender. Porque eu queria namorar, eu queria divertir. Tinha meus amigos que mandavam eu roubar, mas eu não queria, foi assim que eu aprendi que a vida lá fora... você vai se ferir. Quando você foi embora... os meus amigos meus riquinhos, eles iam de carro e eu ia de a pé. Teve um dia que eu fui de ônibus, voltei de carro. Peguei o avião e fui embora para Salvador... Foi assim que eu aprendi. Foi assim que eu vi uma guriuzinha bonitinha,

me apaixonei por ela. E eu levei um tombo e cai do cavalo, nunca mais vivi. Eu voltei para Brasília, vi a minha queridinha com outro rapaz. Aquele rapaz me falou assim, ficou me olhando com uma cara de assustado. Aí chegue na sala de aula vi a minha professora e queria estudar.

Pn5 Então estou aqui com 18 anos indo de carro. Agora to com 23 e eu to de avião. Olha só o D. de avião. O que parece nós aqui de fusquinha, não espera aí, quer uma carona? Eu te ajudo, não, não. É o Charlie Brown que me ajudou com aquela moto que ele tinha. Quando ele era o meu amigo ele era tão pequeno. Agora tá com 26 e eu to com 27. foi aí que agente fizemos aquela letra. Tomara que essa letra tenha o primeiro lugar. Fui, fui, fui, fui como eu fui espinha tudo arreventado... aquele carrão tão bonito, tão maravilhoso, nunca mais vi aquela guriuzinha tão bonitinha no meu lugar. Mas muita dizia que era muita... tinha muita gente que dizia que era muita areinha para o meu caminhãozinho, que aquela guriuzinha era muito bonitinha. Bonitinha, sem-vergonha, ordinária que eu venho aqui e te pego já-já”.

Segunda repetição: ciclo narrativo completo (Pn 5)

Pn Descrição da composição **“RAP da vida” (20/11/06)**

Pn1 “eu só quero é ser feliz, morar tranquilamente na favela onde que eu nasci.. é... e poder me orgulhar e ter a consciência que o velho tem o seu lugar... eu só quero é ser feliz”.

“Aquele seu ... que partiu meu coração quando eu vi todos os sonhos acabado em ilusão... e no meu rosto, uma lágrima rolou... só tudo começava quando tudo começou’ ...

Pn2 olha o sufuco... olha assim como fico... tudo me lembrava quando tudo começou... tá colhendo tudo aquilo que um dia ele plantou ...tudo quando tudo começou... tiururu, tiururu ao céu”.

Pn3 xe, xe, xe... olhe só, olhe só... olhe o tamanho da marmada. “Ela é, ela quer, ela só quer, ela quer rebolar. Quer um real, tem que rebolar no pau. Rebola, rebola, rebola no pau. Alô M. quer um real? Olha só gente a M. quer um real”... então vamos botar para quebrar, vamos botar no nosso pau... Quando era pobre, ninguém gostava de mim...

Pn4 Cheguei no meu curti e dancei muito legal. As gurias gostam do “D. xarope”. Eu falei, eu cantei um rapinho e todo mundo se adorou. Quando eu cheguei no palco do Raul Gil, foi muito respeitado. Foi lá que eu conheci o meu guerreiro de fé. Ele é o seu R., com ele ninguém pode. A gente somos muito bagunceiros, com a gente ninguém pode. o R. pensa em muito em sexo muito, mais quando ele..., ele não pega nenhuma. foi assim que conhecemos a vadia, ela tava muito bisca. Foi lá que ele falou assim: “D., tem uma para mim” e eu falei: “claro que não, eu tô pescando como tu”. Foi uma hora que essa mulher viu a gente na televisão. Ela ligou para o R. e convidou o R. e o R. foi, mas nem me falou. Eu liguei para o R. e perguntei se eu posso ir ai e ele falou que não. Mas por quê? Ele tava estudando. Eu cheguei na casa dele e ele com uma vadia. Eu peguei lá também. E a gente fomos respeitado porque a gente chegamos no palco do Raul Gil e foi muito respeitado...

Chegando na casinha, onde que eu estou, na fundação. Eu também fui respeitado. Foi assim que eu ganhei o carinho e atenção. Foi assim que eu ganhei a minha atenção. Foi por hoje que eu respeito muita gente do Brasil. Foi assim que o cara que respeito... que fez com que o cara... que respeito também. Nunca falei não para ninguém. Nunca fale não para mendigo. Se hoje um mendigo te pedir alguma coisa, você pedirá também. Porque aquela coisa pode ser uma ajuda, se você não ajudar ele, ele também não vai te ajudar amanhã. Era a mesma coisa que eu que queria ajuda e me ajudaram. Eu queria uma mão de uma pessoa e foi assim que eu ganhei uma roupa. Olha aquele pobre, quer uns centavos, foi assim que eu dei para ele. Se eu não desse para ele, o Deus podia me castigar. Eu poderia ficar no lugar dele, depois pediu para ele não lhe dar. Foi assim que eu penso... se você quiser uma coisa tem que ir atrás. Tem que atrás. Como é o caso do direito... ela que a gente foi pára ... eu dormi e pensei, meu coração devagar... aos pouco para você me olha Foi assim que eu deixei onde ninguém vai tirar... aos poucos para você me olhar.

Pn5 Foi assim, escutei uma Voz me avisando: Eu tenho um coração valente. Eu

falei, muito obrigado porque hoje eu sou feliz. Eu cheguei a chegar... eu cheguei aonde que eu estou... eu não estou de brincadeira, eu falo sério: “Hoje eu vou te amar. Como eu nunca amei. Vou te entregar o meu coração. Olho no olho. Hoje eu vou te amar. Como eu nunca amei. Vou te entregar o meu coração. Vou te falar de um grande amor, é assim... hoje eu vou te amar, como eu nunca amei. Vou te levar o grande amor. Olho no olho eu vou te levar. Hoje eu vou te amar...”

Tem gente que pensa assim... a gente pode tudo que quiser, pode fazer tudo o que quer, mas uma coisa que eu falo... se você quer, você tem que ir atrás. Se você pensa que o que de mim? Você pensa que foi fácil, mas não foi. Eu perdi muita pessoa. Mas eu não tenho dinheiro. Eu perdi, perdi muita pessoa, mas eu não tenho o dia certo. Por isso que eu estou para cantar para vocês. Eu tenho um grupo, um grupo quebra - tudo mas produziu hoje, produziu para vocês. “Hoje eu vou te amar. Como eu nunca amei. Vou te levar o meu coração, vou deixar o meu coração aberto pras minas do Rio Grande do Sul. Hoje eu vou te amar. Como eu nunca amei. Vou te levar o meu grande amor”. Escuta sabe de uma coisa que o R. vai falar, pode falar R.: “muito obrigado, eu quero falar para todos. Se vocês querem correr, é só correr. Se vocês querem cantar é só cantar. Se vocês querem dividir, é só dividir, mas não esquece de uma coisa. Se você é pobre, pode ser pobre. Mas não esquece de uma coisa. Você sempre está no coração de Deus. Deus não esquece de ninguém, cada um tem a sua vez. Você pensa que o que? Deus dá mais vida, mas vocês tem... o Deus dá a mão, mas vocês tem que correr atrás. o Deus me ajudou, o Deus me deixou espaço. Mas eu tive que ralar muito, ralar, ralar, ralar. Até chegar onde eu cheguei. Eu perdi uma coisa, mas agora eu ganhei. Eu perdi a minha mãe, perdi o meu pai, mas assim eu me criei. O meu amigo D. perdeu a família, mas assim ele ganhou eu...ele ganhou felicidade, ganhou você, ganhou carinho e emoção. Eu fico cantando, mas vocês pensam que cantar é o quê? Para mim cantar tem que ter vocês. Porque sem cantar, sem vocês eu vou cantar para que? Eu vou cantar para vocês. Eu sou cantor, eu canto para vocês. Então eu não sou famoso. Se eu sou famoso, todos vocês são. Porque eu canto para o ouvido de vocês. Porque você gastam seu dinheiro para ouvir nossa música.

então por isso que eu falo: “Hoje eu vou te amar. Como eu nunca amei. Eu Vou te levar o meu grande amor. A felicidade é o meu castigo. É tão pouco de sonhar contigo. Será? será assim será? E ter guardado no sentimento. Vou te amar assim guardar assim, assim eu vou caminhando com uma corda bamba. Estou guardado no sentimento. Vou te amar assim, a felicidade é o meu castigo. É tão pouco de sonhar contigo. Será, será assim,será? está guardado no sentimento. Vou te amar assim, assim eu vou caminhando como numa corda bamba. Está guardado no sentimento. Vou te amar assim. Vou te amar assim.vu te amar assim. A felicidade era o meu castigo, é tão pouco de sonhar contigo. Será? será assim, será? estou guardado num sentimento. Vou te amar assim... assim vou caminhando como uma corda bamba... Está guardado no sentimento. Vou te amar assim. Vou te amar assim.vou te amar assim. Vou amar todos vocês A felicidade era o meu castigo, é tão pouco de sonhar contigo. Será? será assim, será? estou guardado no sentimento. Vou te amar assim... Vou te amar assim... Vou te amar assim...”.

Obrigado!

Terceira repetição: ciclo narrativo completo (Pn 5)

Pn Descrição da composição “**RAP da vida**” (27/11/06)

Pn1 tia M.chegamos na casinha, uhn... todo mundo começou a falar que a casinha era uma merda.... Aquele lugar, todo mundo falava quem ia... quem entrava não saia, quem saia não entrava mais. A gente não demo bola, por quê? A gente não demo... tinha uma diretora muito ruim... muito maldosa. chegamo lá quem a gente pego?

Agora é o I. olhe só (uhmmm) me lembra! cheguei lá na 15, com aquela cara (uhmmm) ... fui para a cadeia ... não senti nenhuma brasa (uhmmm) lá eu sei que tinha um perigo... senti o gatilho aqui aqueles negô querendo me matar..

Pn2 foi À tia M. me ensinou a dar carinho, atenção. Parece a nossa mãe. Quando sair de lá, ou sai com o fé no coração. Por quê? Não tem roubo, não tem mais, não tem preocupação. Por quê? O Brasil unido com nós, vamo fazer um Brasil melhor. Estados? Não! Estado Unidos vai ser não,

vai ser o Brasil crescente, vai ser o Brasil melhor... então por isso que eu falo pra vocês se você quiser uma casa junto com nós ... por quê? a gente pastor, encare o problema... tu te lembra de tudo porque a tia M. falou no fundo do meu coração, muito obrigada tia M. tu tá no fundo do meu coração. Te lembra aquele dia que eu te pedi carinho, te pedi emoção, foi por isso q eu falo se um mendigo te pedir ajuda, eu vou ajudar sim por que...amanhã pode ser... porque eu nunca falo que não. Eu ajudo meus amigos, ajudo os meus irmãos. Todo mundo se ama de coração... se tem fé no coração, fé no homem, fé na casa. Eu não tinha nada, não!

mas foi lá a minha mãe, me tirou de lá! Foi à tia M... me falo assim: “eu te dou uma chance e tua vai atrás!

Pn3 Não tinha não, mas ai eu cresci, eu encontrei o I., encontrei o R., encontrei X ... que a gente cresceu, porque não tinha mãe, foi para a Febem, mas eu não perdi a fé, eu não perdi não, por quê?

Pn4 Eu estudei, estudei. Tinha 13 anos na 2ª. série, mas não perdi a fé porque tinha meus amigos falando para mim: vai que tu vai dá em cima. Foi ai que eu aprendi, eu aprendi com a vida lá fora. Você vai se inserir quando você for embora, eu disse não! Você vai parar na Febem! Mas foi ai que eu vi que tudo aquilo pode acabar.

Então, hoje eu falo para você, nunca fale não, nunca olhe para trás, sempre olhe para frente. Não, nunca lembre daquilo que você fez. (09:19) todos os que riram de mim vão pagar um pecado aqui, aqui se faz, aqui se paga. Então, te liga nisso que eu vou falar: “nunca fale não!” Chega junto dos mendigos se você não ajudar hoje aquele mendigo vai ser vc . Então, se tu tem um dinheirinho ai e ele tá te pedindo, é melhor dar senão tu não vai ganhar. Então, foi à mesma coisa que a tia M., foi à tia M., foi a minha mãe! Ela me deu comida me deu atenção, ela ta sempre no meu coração! Tia M. para mim é minha mãe... mãezona...mãezona que deu atenção deu carinho para todos nós ..

Daí eu sai da casinha fazendo um Rap, lá todos nós junto com o D. meu guerreiro, guerreiro... guerreiro somos nós. a gente não tem medo de nada, pode vir a acontecer. Eu sei que um dia vou morrer... não tenho medo de morte, não vai ser você que vai querer me matar, não! Eu

suei. Agora eu posso ter uma vida melhor!

Por quê? Você tem uma mãe, mas você não gosta! Então, agora eu posso te falar: “Mãe, mãe é não aquela que pare, mãe é aquele que cria mãe do meu coração!”

Agora vai tu D.: não! eu acho não! Eu acho que mãe é aquelas 2 que fez... que suou a camiseta... é como a tia M. que mora no meu coração. Eu olho para ela, quero falar para ela, mas eu não tenho coragem, vou falar agora para vocês: se você quiser ficar aqui nesta casa pode chegar no pedaço porque você pensa que é ruim, mas pode ser numa hora que um tio te dê um carinho, te dê uma atenção, mas (se) ele não te der fé no coração!... mas uma coisa se você quiser: pode contar com ele, pode contar comigo, que eu sei que estou aqui para te dar uma mão. Mas, nunca esqueça o grande amor, eu sempre vou estar no teu coração. Se você quiser o meu alô, eu falo com o D., mas não, não eu quero ir só..

Pn5 Uhmhhh...você pensa que o quê?! Você pensa que o quê?! Você pensa que é guerreiro, mas não é! porque guerreiro é aquele que vai atrás do filho, atrás do bando, atrás dos poucos filhos. Por quê? Tem .. não sou racista? Não sou não, por quê? O D. pode ser preto, mas ele não é racista! Eu também sou o moreno, mas eu não tenho a fé. Eu tenho o carinho à amizade de vocês. Não importa o que os outros falem, não importa ... porque não me importo o que vem de cima, o que vem de baixo, não me atinge. Eu sei de uma coisa: eu sei corre atrás (uhmmm) eu vou ganhar porque tu estas vendo que não é isto... que é o gatilho... pro preto nem por fora... guerreiro... ou é? E ai também tu vai me... matim...
Olhe só, a gente suamo, suamo, suamo... mas valeu a pé.... cheio de gente, suor na nossa camisa.

tia M. é uma só, tia M. 2 só. Se a tia M. um dia se irritá ele pode me botar para fora, me botar na ... mas não ela falou: “o D. tem chance, o D. é um cara legal.. ele pode mudar como o I.”... então foi lá... se nós três, nós quatro, fica nós aqui para vocês.... a gente não somos famosos, mas não importa a gente quer cantar para vocês, mas você tem de saber bem, se você tem uma mãe, mas você não gosta, é melhor você

fechar a porta, se você não fizer depois você vai se arrepender! Tudo suplicado aqui se faz, aqui se paga... eu já falei! Eu não vou repetir ...é melhor você sair atrás atrás do teu casamento, da tua esperança. Esperança no coração, esperança na paz. A paz, paz e amor no coração.....”

Quarta repetição: ciclo narrativo completo (Pn 5)

Pn Descrição da composição **“RAP da vida” (27/11/06)**

Pn1 a mãe do B... hum é muito malandra porque quando tinha rancho ela sempre queria... o meu mano... hum... olha só, ele não é burro, porque agora ela quer o A. por causa do rancho, mas olhe só: eles pensam que eu sou burro, mas não sou não... então te liga só... agora ela quer rancho e eu falei assim para B.: “B., é melhor tu tirar o teu irmão de lá, porque se você não tirar ele vai se matar”. Porque lá uns cara são tudo aqui... não adianta falar para o teu pai porque a gente abre o (...) dele a gente não quer se abrir, então não adianta nada o D. que não é da família abrir. É melhor tu, porque tu sabe o direito, tu sabe que eu sou preto, preto, preto. Preto não tem não, porque eu não sou racista, porque eu não tenho a fé do meu coração. O B. falou assim: “então tá, D., eu vou tirar o meu irmão de lá... agora meu irmão tá na...”. Eu não tinha nada, minha madrasta. Agora que eu sou um pouco famoso ela me quer, mas eu não quero mais... o meu pai, parece um coitadinho, mas não é. Porque falei para ele abrir o olho dele , mas ele não quis abrir, então falei bem assim: “vai D., vai ser feliz”...

Pn2 “hoje eu vou te amar como eu nunca amei... eu vou te levar meu coração...”

a minha família é vocês, vocês são meu grande amores... eu sempre vou levar o meu grande amor. Eu sei que vou, vou levar... o meu grande... eu sei que vou, vou, vou... vou cair naquele rio, naquele rio... se você quiser contar comigo pode crer, então, porque eu não vou dar nada para ninguém... porque se você quer ir atrás... tem um estilingue só. Eu tenho um coração vazio, eu sei dele... se você quer um abraço no coração, fale

comigo.. porque para que falar que não. Porque é a mesma coisa... eu queria você e vocês falaram que sim... mas como assim algumas não, mas eu não tô nem aí. eu não vou me vingar de ninguém, mas eu quero me vingar de algumas pessoas, daquelas que se vingaram de mim... que riram de mim, por que....rir pode rir, porque eu sei que eu vou dar o troco por cima porque quem ri muito é porque não é, mas olhe só, Deus tá falando assim ó: “cada um tem uma vez, se a gente não tem hoje, tem amanhã. A gente não sabe o futuro de amanhã”...

Pn3 Eu cheguei naquela patricinha vagabunda e falei bem assim: “quer ficar comigo?”, ela falou que não por quê? Tu é feio, tu é sujo, é negão. Eu falei assim: “então tá... ÔÔÔÔ... o mundo vira sete dias, nestes sete dias pode ser você em meu coração. O meu coração, ela falou então tá... foi aí que eu comecei em sete dias a me arrumar, comecei a me arrumar...”

Pn4 Cortei o cabelinho, botei um brinco, botei um chapeuzinho, botei a jaquetinha, botei as minhas calças, foi aí que eu passei por ela e ela falou: ah, agora tu ta arrumadinho, agora podemos conversar. Eu falei que não, não, não, eu não te quero. Eu quero só gozar da tua carinha... te lembra, sabe aquele dia... tu pensou o quê? Que eu fiquei contente, mas eu não fiquei. Porque eu corro atrás do meu direito, não vou, não vou deixar ninguém para trás... não vou deixar, pisar em cima de mim, eu vou dar o troco a todos que fizeram por mim. Quem me ajudou: “muito obrigado no coração”, mas quem não me ajudou, não importa porque agora eu tô na fama... eu tô no coração de todos... mas eu lembro de uma coisa: eu lembro do pai, eu lembro da minha mãe... é isso que interessa, a minha irmã no meu coração. É isso que interessa, como é que tu tá?

Pn5 Eu sempre olho por ela, eu rezo por ela, Deus me dá a fé. Deus me dá o carinho, Deus me dá o direito de ser famoso, mas eu não quero ser famoso, eu quero só cantar. Assim eu me sinto melhor. Se você não quiser me ajudar, tudo bem. eu pedi ajuda, você não deu, agora eu vou correr atrás de você. “Hoje eu vou te amar, como eu nunca ameí. Eu vou te levar o meu grande amor”. Agora o B.: “eu vou te levar, eu vou te arrastar. No grande amor, foi assim que eu vi... eu vi um amor cego, era cego demais para ser verdade, mas aí? vivi a realidade, vivi o sonho, o sonho de ser amado. É

por isso que eu falo hoje para vocês. Se vocês olham para pessoa, não importa a beleza, não importa o espelho. A pessoa pode ser tudo, pode ser nada. Mas tem muita patricinha que fica gozando de mim ontem, tinha aquela guria falando para mim: “a Renata é feia”, tudo bem, mas pode ser, se você não importa, então te olha no espelho. Você também é, não é? Então? Mas não importa por dentro... não importa por fora, importa por dentro, a pessoa é bacana? É. Muito obrigado... tem gente falando assim: palhaço retardado, ela tá tirando uma casquinha de ti. Mas tu pensa o quê? Tu pensa que eu não sei? Mas aí que a gente vê, quem é esperto e quem não é. Você pensa o quê? O homem sempre é o otário? Não é não você pensa que o homem dorme de toca, mas não dorme não. Enquanto tu tá indo, eu tô voltando, eu sou mais esperto que vocês, então se liga. Por isso que eu chamo o meu nome de B., e o Rap de manozinho, manozinhos. Eles são meus manos, manos são pretos... é o grupo de Rap, grupo de Rap...a gente sabe como rimar, a gente sabe namorar, a gente sabe transar. Então, por isso que eu falo: tenha camisinha para transa. Então nunca esquece, sempre esquece na cabeça, por isso que eu falo: camisinha sempre no bolso, nunca na casa. Se você for sair, você nunca sabe como é a vida de amanhã. Pode aparecer uma gatinha, te levar para casa e você não tem a camisinha... você vai entra em cana e aí você dar o que? Mesmo coisa eu tô aqui na psicóloga, não tô? Eu posso sair do carro, ir na esquina comprar uma cervejinha, pode para uma vagabunda e falar para mim:” tá com vontade, eu vou falar: claro que sim. tem camisinha? Não tenho, não”. Mas, o homem tem que ter cuidados, tem que ter camisinha sempre no bolso. Que dia é hoje... hoje é dia, já passou uma semana... passa no postinho leva a identidade, tá levando teu carimbo, tá levando tua paz. Lá tu vai tirar uma camisinha para levar para casa. Sempre camisinha no bolso, nunca na gaveta, porque lá vai tá a tua paz. Não quer ter filho, tu vai ter filho com saúde, com emoção, sem camisinha, não tem não. Você quer ver só? A AIDS pode te levar a doença, pode te matar... como eu conheci um garoto, ele cresceu, foi respeitado, mas não deu muito tempo. Aí usou camisinha, usou droga, usou charuto, usou a maconha. Foi aí que eu falei para você: “fumar, não, fumar e dar um pega, posso até dar, mas maconha não vai ser.

Você não entrar nessa boca, porque bobo não sou eu, bobo é você. Bobo é fumar, mas maconha... ah, até cigarro pode te matar... mas não mata muito. É melhor maconha... cerveja? Um pouquinho no Natal, só para molhar o bico. No Ano Novo, aniversário, só um cantinho. Mas o seu castelo é um fuzil, então te liga só... maconha não, cigarro tudo bem. Até lá eu não vou fumar, mas eu quero uma coisa, quero deixar a minha vida crescer, eu não vou deixar ninguém me encostar. Não vou deixar ninguém me arrastar. Não vou deixar ninguém me cuspi, porque eu sei, eu sei que querem me destruir. Mas eu não vou não, azar. Esquece de tudo isso. Esquece o passado, vem o futuro, vem agora, a camisinha esta aí para ser usado, nunca use não. Depois você vai se lembrar de todas as coisas erradas que eu fiz, vai ter que me pagar"... "Te lembra aquele dia”...

O “Rap da Vida” completa a análise estrutural das nove composições do paciente D. que exemplificam as produções temáticas desenvolvidas no percurso terapêutico. Foi assim chamado por congregar em seu tema vida o rap da história da vida de D., narrada no seu tratamento. Surgiu ao final do processo, em outubro de 2006, trigésima sessão e se repete nas duas últimas sessões de número 43 e 44. Nesta última, inclusive, duas vezes. Sempre foi produzido em ciclos completos (Pn5), como ilustrado na Figura 14.

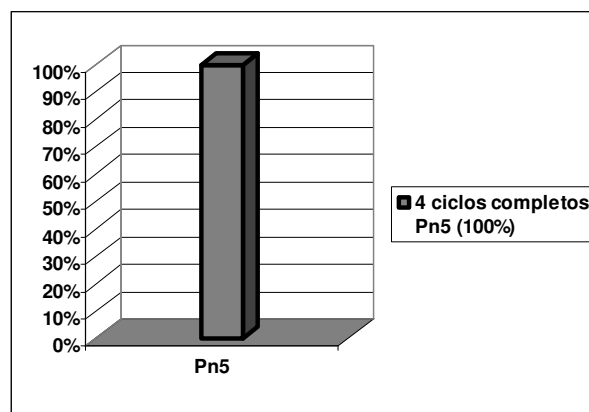


Figura 14. Percentagens referentes a cada proposição narrativa: composição 9.

O conteúdo desta produção é a história de vida deste paciente na forma de um fluxo de consciência. Sempre narrada na primeira pessoa, a proposição inicial (Pn1) apresenta o protagonista no seu sintoma “tava na escola, não queria

estudar”; no seu desejo de ser “eu só quero é ser feliz”; e de seu empenho e necessidade de transformar “(...) aquele lugar, todo mundo falava quem ia... quem entrava não saía, quem saía não entrava mais (...)”. O que perturba essa situação (Pn2) são os questionamentos e o enfrentamento que o próprio protagonista assume com a sua realidade: analfabeto, institucionalizado, pais desconhecidos, possibilidade de uma vida desviante. O que resta deste conflito? Um desequilíbrio real (Pn3) de quem nada tinha e que o faz “rebolar” para transformar o que os outros dele pensavam para tornar-se alguém “respeitado”. Através da composição deste rap surge a possibilidade de mudar essa condição na direção de tornar-se alguém capaz de lutar pela sua vida “(...) daí eu sai da casinha fazendo um rap, lá todos nós junto com o D., meu guerreiro, guerreiro... guerreiro somos nós... a gente não tem medo de nada, pode vir a acontecer. Eu sei que um dia vou morrer... não tenho medo de morte, não vai ser você que vai querer me matar, não! Eu suei. Agora eu posso ter uma vida melhor!”.

O novo estado de equilíbrio (Pn5) o lança na prospecção de uma vida adulta que o faça sentir-se realizado e projetado. Essa narrativa reconstrói e conclui temas já presentes em suas outras produções. A narrativa o Rap da Vida possibilitou para este adolescente a (re) construção de uma história de si.

3.2. Síntese dos resultados da primeira análise

Ao longo do processo de enunciação narrativa das nove composições acima, analisadas em suas sucessivas repetições, foram totalizadas 64 narrativas que variaram quanto à disposição de suas macroproposições em cada uma das narrativas, no que concerne à composição de suas sequências, conseqüentemente, do texto narrativo. Nestas narrativas foram trabalhados temas recorrentes que afloraram no decorrer de um ano de psicoterapia psicanalítica: sonhar – acordar; morrer/sobreviver – esperança, duplo – mãe; transgredir – viver/sofrer; vida.

Destas sessenta e quatro narrativas, seis chegaram a um estado de desequilíbrio (Pn2), dezoito terminaram em estado de desequilíbrio (Pn3), dezoito esboçaram a tentativa de reconstituição do estado de equilíbrio (Pn4) e vinte e duas delas apresentaram estado de equilíbrio restabelecido, demonstrando ciclo narrativo completo (Pn5), conforme pode ser visto na Figura15, abaixo.

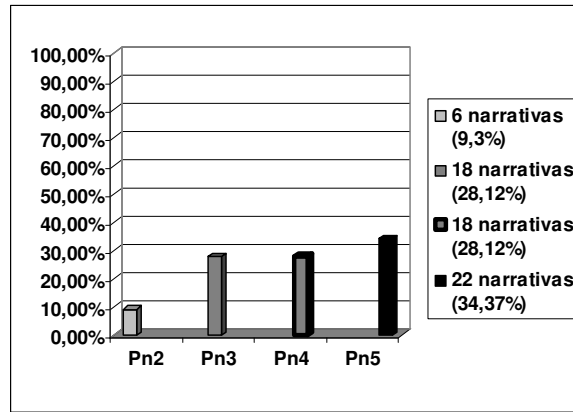


Figura 15. Percentagens referente a cada proposição narrativa: conjunto das composições.

Em termos percentuais, 65,54% das narrativas analisadas constituíram um ciclo narrativo incompleto (Pn2, Pn3 e Pn4), e 34,37 % das narrativas desenvolveram um ciclo narrativo completo (Pn5). Estes percentuais podem ser observados na Figura 16.

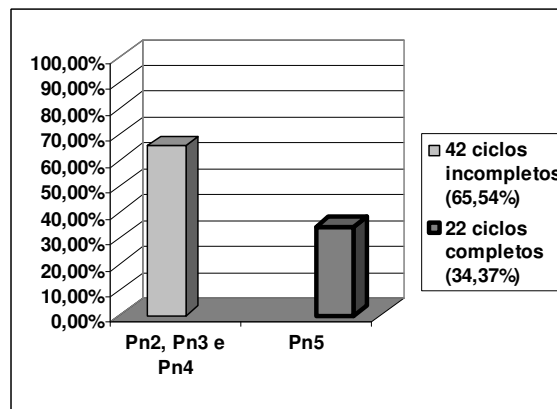


Figura 16. Percentagens referentes à evolução do ciclo narrativo: conjunto das composições.

3.3. Discussão dos resultados da primeira análise

A análise das 64 narrativas permite chegar a uma primeira conclusão: as composições produzidas ao longo do tratamento, em formato de rap e músicas, constituem-se como narrativas. Conforme já salientado na introdução deste trabalho, os textos narrativos caracterizam-se por apresentarem uma situação inicial que sofre transformações ao longo do processo de narratividade e resulta em um estado final que encontra um novo equilíbrio, diferente do primeiro apresentado.

É importante observar que, dentre o conjunto das nove narrativas construídas neste processo de tratamento, cinco (55,56%) enquadram-se como ciclos narrativos incompletos (Pn3 e Pn4) e quatro (44,44%) atingem o formato de ciclos narrativos completos. Encontrou-se uma tendência para sequências de ciclos incompletos (Pn3 e Pn4). Isto indica que a composição narrativa em psicoterapia é delimitada pelo próprio contexto, ou seja, necessita de um tempo de construção do próprio texto narrativo. Este é o movimento característico do percurso terapêutico: o trabalho de elaboração do sintoma.

Em síntese, as nove composições analisadas constituem-se como narrativas que em sua sintaxe (Todorov, 1971, 2003) evidenciam, no mínimo, duas situações distintas que apresentam entre elas uma relação de transformação.

A segunda conclusão a que a análise permite chegar é a de que o texto narrativo produzido em sessão apresenta uma especificidade: ele é repetido várias vezes ao longo de seu processo de composição. Como já apontado anteriormente, cada uma das nove narrativas foi repetida, em média, cinco vezes. E, em muitos momentos, dentro da mesma sessão, como por exemplo, o rap *Negô Drama* que foi repetido nove vezes no sétimo mês de tratamento e quatro na segunda sessão deste mesmo mês.

Para Todorov (1968/1971), o encadeamento global de uma narrativa, ou seja, a intriga, pode estar colocado em mais de uma sequência narrativa, como tentativas de reconstituir a articulação entre os personagens e suas ações na cadeia de sucessão da narrativa. Todorov afirma que nem toda sequência corresponde sempre a um mesmo conto. Às vezes, esta sequência pode ser reproduzida em outros contos que tenham a mesma intriga. Outras vezes, um mesmo conto pode conter diversas sequências. Assim, entende-se que o contexto psicoterápico, lugar da produção narrativa, poderia conduzir a estas diversas repetições como forma de explicitar o próprio processo de elaboração terapêutica da conflitiva apresentada pelo paciente. O uso de narrativas no tratamento de pacientes com sintomas de não escrita torna explícito o conflito, conseqüentemente, facilita o trabalho de análise direta deste. Com a repetição das sequências narrativas, o conteúdo destas sofreu elaboração, tendendo, então, a ser concluído em ciclos completos.

Ao examinarmos os dados percentuais mostrados acima, referentes aos índices de repetição e número de ciclos completos encontrados em cada uma delas, podemos observar, por exemplo, que do processo de elaboração ocorrido

nas repetições no rap *Negô Drama*, dezesseis vezes no total, quatro destas constituíram-se de ciclos narrativos incompletos (Pn4) e doze destas de ciclos completos (Pn5). Esta narrativa trabalhou o conteúdo temático morrer/sobreviver–esperança. O rap *Mãe* foi repetido cinco vezes na forma de sequências de ciclos completos (Pn5) e trabalhou o conteúdo temático duplo–mãe. Estas duas narrativas explicitam dificuldades importantes do paciente D.: como explicar e, até, aceitar, sua origem. O último rap produzido no tratamento e analisado neste conjunto, o rap da *Vida*, repetido quatro vezes mais ao final do tratamento, e em todos organizado em ciclos completos (Pn5), já demonstra as condições do paciente de rever a sua história de vida para seguir a frente.

Ainda quanto aos aspectos repetição e elaboração, princípios da psicanálise clínica que foram discutidos por Freud em 1914, e que se referem aos efeitos da prática clínica, é interessante apontar a existência de um padrão, nestas narrativas que atingiram ciclos completos, em relação a como a intriga é organizada. Isto porque tal organização indicaria a forma do paciente lidar com o sintoma.

De acordo com a fórmula condensada da intriga proposta por Todorov (1968/1971), as quatro narrativas que atingiram ciclos completos (Pn5), os raps “*Negô Drama*”, “*Mãe*”, e o “*Rap da Vida*” e a música “*É preciso saber viver*”, enquadram-se no modelo proposto pelo autor (p.71), exposto abaixo:

Γ incomoda X	Γ não incomoda mais X
Y	X ataca Y \rightarrow Y
\perp tem uma imperfeição interna	\perp não tem mais esta imperfeição

Nos raps “*Negô Drama*” e “*Mãe*”, os protagonistas têm imperfeições: um, possível desviante, funkeiro, envolvido com transgressões, e outro, que vive na rua, drogado e sendo recolhido a uma instituição. Ao se depararem com o aparecimento da morte, própria, no primeiro rap, ou da mãe, no segundo caso, fazem com que o narrador submeta-se a um processo moral que incide sobre os mesmos, ou na forma de um questionamento sobre as condições sociais das camadas mais carentes, ou de um pedido de perdão, a fim de transformá-los.

Para Adam (in Vieira, 2001, p. 603)

O mais importante na sequência narrativa mínima é a passagem e a transformação de um estado inicial (Pn1) em um estado final (Pn5), sendo as macroproposições narrativas intermediárias (Pn2+Pn3+Pn4) os elementos que asseguram esta transformação. (Vieira, 2001, p. 603)

O próprio Todorov (1971/2003) afirma que sucessão e transformação são dois aspectos fundamentais para a análise estrutural da narrativa. Para o autor, a noção de transformação é a essência da narrativa, pois através dela o narrador, ao articular os fatos produzindo significações, possibilita, através da operação de transformação, que o discurso torne-se um discurso narrativo.

Se definirmos um parâmetro de construção da intriga no texto narrativo composto pelo paciente D., através do modelo proposto por Todorov, chegamos a dois pontos importantes no trabalho clínico: a dinâmica do próprio paciente de funcionar em seu sintoma de não escrever, e a dinâmica do próprio tratamento psicoterápico que se utiliza do texto narrativo. Esta última, ao pautar-se por sucessivas construções narrativas sobre os temas, auxilia o trabalho clínico através das sucessivas repetições deste sintoma, encontradas como conteúdos das histórias contadas,

Ainda sobre o modelo de Todorov (1968/1971): já definimos que foi possível trabalhar a dramática deste adolescente paciente através da organização estrutural do texto narrativo produzido em sessão. Também encontramos, quanto aos tipos de combinação das sequências propostas por Todorov (1968/1971), três, dentre os quatro definidos pelo autor: o encaixamento nas narrativas “Negô Drama” e o “Rap da Vida”, nos quais uma sequência inteira é substituída por uma proposição da primeira sequência; o encadeamento encontrado na narrativa “Mãe”, onde as sequências são dispostas uma seguida à outra; e na narrativa “É preciso saber viver”, a alternância que é uma combinação que coloca uma após a outra, quer uma proposição da primeira sequência quer uma da segunda. É importante lembrar que as narrativas “Negô Drama” e o “Rap da Vida” trabalham, no início e mais ao final do tratamento, reformulações do conteúdo da vida de D., tanto pessoal como social: a narrativa “Mãe” elabora para D. a falta da mãe e sua dúvida de abandono, e a narrativa “É preciso saber viver”, a sua esperança, que surge pelo imperativo “é preciso saber viver”, como forma de posicionar-se e de se conhecer.

Uma terceira conclusão que a análise propicia surge a partir das outras duas acima colocadas: o uso de narrativa pode tornar-se um instrumento de intervenção e análise de adolescentes que produzem sintoma no processo de aprender a linguagem escrita. Primeiro, a composição do texto narrativo, ao ser construído de forma compartilhada entre um paciente-narrador e uma terapeuta-transcritora, produziria o reposicionamento do sujeito em relação ao seu próprio sofrimento psicológico. Este reposicionamento seria sustentado pela relação transferencial. A construção gradativa das histórias que vão sendo narradas, os arranjos que o paciente-narrador vai compondo entre os personagens e suas ações fazem mover os conteúdos inconscientes que produziram o sintoma. Segundo, as composições narrativas, que em suas sequências vão se modificando de ciclos incompletos para ciclos completos, indicam os resultados sobre o trabalho do sintoma, na medida em que proporcionam a elaboração de conteúdos significados e tornam-se um indicador eficaz do movimento do tratamento.

Se juntarmos todo o conjunto das nove composições narrativas produzidas e analisadas, ao longo do percurso terapêutico de D., e o tempo de produção com o tempo de construção que se coloca no tratamento, o texto final poderia ser assim, na Voz do paciente-narrador:

“Ontem eu sonhei; hoje eu acordo.

Ontem ele morreu; ontem um menino (me) falou sobre o viver.

Hoje eu sonho sobre o viver, ontem eu estava na rua e tudo começou (meu sofrer) quando soube que minha mãe morreu.

Hoje eu não sou delinquente, não sou vagabundo, sou um cara carente; (mas) é preciso saber viver.

Ontem eu tava na aula, não queria estudar; hoje (eu) quero deixar a minha vida crescer”

A partir dos resultados produzidos por esta primeira análise, na qual a produção textual em psicoterapia psicanalítica de um adolescente com sintoma na aprendizagem da linguagem escrita tornou-se um espaço narrativo orientado para uma cura, surge outra pergunta: em que medida a sintaxe narrativa, ou seja, o encadeamento narrativo de elaboração da intriga suscita de fato um narrador-autor de seu próprio texto? Este fator é essencial quando se trata de reposicionar alguém

que falha na produção de conhecimento, neste caso, de um conhecimento que acontece através da aquisição da linguagem escrita. A segunda análise da produção de D. pretende responder a esta questão, examinando o movimento de autoria subjacente a toda produção narrativa que se coloca na Voz de um narrador- autor.

3.4. Segunda análise

O encontro terapêutico como lugar de autoria

Esta segunda análise aborda o discurso narrativo, o texto narrativo propriamente dito do paciente D., conforme Genette (1972/1976). Tem o objetivo de compreender o estatuto do narrador-paciente em relação às histórias que conta, e ao seu destinatário⁹, que no contexto da clínica é, prioritariamente, o terapeuta. Entende-se que esta análise auxilia o terapeuta a explicitar o processo terapêutico em direção à melhora do sintoma do paciente, expresso na não aprendizagem da linguagem escrita. A análise da Voz do narrador, presente no discurso narrativo é, então, um meio de auxiliar o terapeuta a acompanhar o processo de autoria do paciente D., ao longo do tratamento psicoterápico, e a própria eficácia deste.

A primeira análise dos dados demonstrou que as composições musicais produzidas pelo paciente D. apresentaram-se sob a forma de uma narrativa mínima (Todorov, 1971/ 2003), dispostas em ciclos completos ou não. Evidenciou, também, uma tipologia na composição das intrigas de narrativas de ciclos completos, o que estaria indicando tanto a dinâmica do paciente na forma de sua organização no sintoma, quanto à dinâmica do próprio tratamento. Para alguns clínicos, estes fatores são fundamentais para definir um diagnóstico, o que é um elemento inicial importante para o processo terapêutico, bem como para apontar a eficácia do mesmo.

3.4.1. Procedimentos específicos de análise do segundo estudo

A partir da análise do discurso narrativo, investiga-se se a forma de articular as posições de narrador e personagens, através de suas ações, indica um

⁹ Destinatário neste contexto designa aquele para quem a narração é direcionada. Esta definição é correlata à noção de narratário. Reis e Lopes (1988, p.63) citam Barthes (1966) para afirmar que “o *narratário* é uma entidade fictícia, um “ser de papel” com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro “ser de papel”, o narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita” (grifo dos autores).

movimento de autoria do paciente no sentido de compreender o porquê de seu sintoma. Para tal, é necessário entender como o sujeito apresenta - conta a história - o seu sintoma em seu discurso. Conseqüentemente, esta segunda análise procura pela relação entre aquele que conta a história, o narrador, o autor destas histórias e seu interlocutor, o destinatário. O autor-paciente, ao menos inicialmente, é aquele que sofre em seu sintoma. As mesmas nove composições narrativas são analisadas, focando agora no discurso narrativo (cf. Genette, 1976), com o objetivo de examinar a instância do discurso narrativo, ou seja, aquele que o enuncia e a situação em que o enuncia e, assim, compreender o movimento da Voz do narrador ao longo do percurso terapêutico. A análise da Voz possibilita entender em que medida houve modificações na forma como este narrador-autor contou sua história - através das suas composições narrativas - e como as endereçou ao destinatário, uma vez que, para Genette (1972/1976), a análise do discurso narrativo, do texto narrativo em si, conduz ao “modo como determinado narrador dá a ler a sua própria leitura do texto que produz” (p.15).

Genette (1972/1976) afirma que um texto narrativo elabora hipóteses discursivas e que, para a análise do texto narrativo propriamente dito, da narrativa como discurso, é preciso entrelaçar os aspectos tempo, modo e voz, aspectos estes apresentados na introdução deste trabalho. Como já dito acima, a categoria Voz, foco desta análise, define a forma pela qual se encontra implicada na narrativa a própria narração, ou seja, como estão implicados na instância do discurso seus dois protagonistas: narrador e seu destinatário. A Voz designa uma relação com o próprio sujeito da enunciação. Nesta segunda análise, interessa especificamente como o narrador-paciente, ao contar suas histórias, posiciona narrador, autor, personagens, história e destinatário. É pressuposto deste trabalho que tal mapeamento auxilia o trabalho interpretativo do terapeuta no próprio processo de tratamento.

No entendimento de Reis e Lopes (1988), o Autor é a entidade real e empírica e o Narrador é o autor textual. O Narrador é um sujeito fictício que enuncia o discurso e que se torna o protagonista na comunicação narrativa, ou narração. Ele é detentor de uma Voz (Voz do narrador), porém o narrador é uma invenção do autor. O narrador é o autor do texto que pode ser igual, maior ou menor que o autor.

No contexto da prática clínica de orientação psicanalítica, torna-se autor

aquele que se apropria de sua história, inclusive de seu sofrimento. Em se tratando de alguém que sofre com seu sintoma, procuramos o movimento da Voz do narrador-paciente D. direcionada ao seu destinatário, o terapeuta, como um percurso de construção de um autor. Ao analisar o discurso narrativo nas composições de D., objetivamos responder aos seguintes questionamentos: Quem foram os narradores de D. nas diferentes narrativas? Como se relacionaram o autor D. e os seus narradores? Qual a função do destinatário, terapeuta, no contexto sobre as flutuações das composições narrativas de D.? Do ponto de vista da análise do discurso narrativo, Reis e Lopes (1988) observam que

A diversidade de situações que suscitam a manifestação do narratário relaciona-se com as diferentes funções que podem caber-lhe (...) é o *narratário* quem determina a estratégia narrativa adotada pelo narrador, uma vez que a execução desta estratégia visa em primeira instância atingir um destinatário e agir sobre ele (Reis & Lopes, 1988, p.65, grifos dos autores).

Assim, procuramos entender como autor, narrador e destinatário se entrelaçam no contexto psicoterápico. Para tal, tomou-se o aporte de Genette (1972/1976), para analisar a *Voz do narrador*, neste contexto específico.

Para Genette (1972/1976), e também Reis e Lopes (1988), a *Voz* abarca três subdomínios que funcionam simultaneamente quando se trata de caracterizar a comunicação narrativa: *o tempo da narração*, aquele em que decorre a narração e que é relativo àquele em que ocorre a história; *o nível narrativo*, em que se situam o narrador, narratário e diegese¹⁰; e, o último, designado por *pessoa*, define o responsável pela narração, isto é, aquele que conta.

3.4.2. Análise do discurso narrativo: o tempo da narração

O primeiro subdomínio da categoria *Voz, tempo da narração*, situa o tempo próprio do ato narrativo em si. Este pode ser presente, passado ou futuro. A determinação temporal da instância narrativa indica quando a história é contada. Genette (1972/1976) distingue do ponto de vista temporal quatro tipos de narração: *ulterior* que se refere à posição clássica da narrativa no passado; *anterior*, narrativa preditiva, geralmente no futuro, mas pode aparecer no

¹⁰ O termo *diesege* é utilizado neste contexto como sinônimo de história contada (Genette, 1972/1976).

presente; *simultânea*, narrativa no presente, contemporânea da ação; e *intercalada* entre os momentos da ação. O subdomínio *tempo da narração* é analisado, a seguir, nas histórias contadas de D., para enquadrar as nove narrativas compostas nesta classificação.

Três histórias foram narradas na forma clássica, isto é, no passado: “Ontem tive um sonho”, “Rap Negô Drama” e “Ontem um menino”. A primeira história foi produzida no primeiro bimestre do tratamento e as outras duas, no segundo. “Ontem tive um sonho” é narrada na primeira pessoa, e as demais na terceira. Genette (1972/1976) afirma que o emprego do tempo pretérito em si já caracteriza este tipo de narração sem indicar, todavia, a distância temporal que separa o momento da narração do da história. A narrativa clássica na terceira pessoa apresenta maior indeterminação quanto a este aspecto e pode até diluir um pouco esta distância. Isto ocorre tanto no “Rap Negô Drama” quanto na música “Ontem um menino”, o que indica que estas narrativas, ao serem enunciadas no segundo bimestre do tratamento, poderiam já estar diminuindo a distância entre o contar e o conteúdo daquilo que é contado através delas. Genette (1972/1976) salienta que “a narração ulterior vive do paradoxo de possuir ao mesmo tempo uma situação temporal (em relação à história passada) e uma essência intemporal, já que sem duração própria” (p.222). Este recurso dramático utilizado pelo narrador-paciente D. na narração destas duas histórias apresenta, no início do tratamento, quarto mês, seu questionamento quanto à sua origem e condição social. Esta será a tônica das demais composições, acentuando-se significativamente nas narrativas realizadas mais ao final do tratamento.

O paciente D., ao contar estas histórias ocorridas num tempo passado, produz um efeito sobre o seu destinatário, o terapeuta, que se pergunta: estaria o presente do narrador se misturando com o passado de seus três protagonistas, nestas histórias? “Ontem (eu) tive um sonho” e “ontem um menino (ele) que brincava me falou que hoje é a semente do amanhã”. Inclusive, no Rap Negô Drama, o próprio autor surge diretamente na narração, como é possível observar na passagem da segunda repetição deste rap colocada abaixo:

“**Ele** era funkeiro, mas era pai de família... Aí ... Negô drama ... o sucesso, essa lama. Dinheiro e inveja, luxo e fama. Negô drama, a pele escura. A ferida ... à procura da cura... **Ele** era funkeiro, mas era pai de família...”

Gente tira o pé do chão que **eu** vou cantar pra toda a paziada ...era um domingo de sol, ele saiu de manhã foi jogar...” (grifos nossos)

Quatro narrações ocorrem no presente: “Acordo de manhã”; “Alma Gêmea”; “Eu não sou delinquente”; “É preciso saber viver”. Para Genette (1972/1976), este é o tipo mais simples de narração, pois ao coincidir história e narração, pode-se eliminar toda interferência e jogo temporal. Mesmo que considerada o tipo mais simples, o autor observa que é importante distinguir onde está colocado o acento, se na história ou no discurso. Esta informação adquire importância quando se trata de compreender a colocação destas duas instâncias: aquilo que é contado e como é contado. E também para compreender se são os acontecimentos que se sobressaem, ou a narração destes. Parece que nas narrativas aqui enquadradas, muito mais do que os fatos que são gerados nas histórias (a realidade que se apresenta crua na “Acordo de manhã”; a possível identificação com um companheiro perdido, na narrativa “Alma Gêmea”; o questionamento constante sobre o morrer e o afirmar-se como não transgressor, na narrativa “Eu não sou delinquente”; e, a recorrente insistência sobre um saber viver, na narrativa “É preciso saber viver”), são os conteúdos, importantíssimos na história de vida deste paciente, que se sobressaem. A eloquência nestas narrativas está direcionada para o próprio narrar. Para Genette (1972/1976), o acento no discurso sobre os fatos, que é encontrado nas narrativas do tipo monólogo interior, coloca os fatos, a ação em si, como um pretexto para contá-los. E porque não afirmar, já que se trata de composições narrativas de um paciente num contexto de psicoterapia, para um contar-se: D. é um paciente que precisava contar para o seu terapeuta e recontar para si a história de um rapaz com pais desconhecidos, institucionalizado e que quis saber sobre sua origem para *escapar* a um estigma social. Para tal, “é preciso saber viver... quem espera que a vida seja feita de ilusão pode até ficar maluco ou morrer na solidão... é preciso ter cuidado para mais tarde não sofrer”, oitava composição narrativa, “É preciso saber viver”, narrada a partir do sexto mês de tratamento.

Somente duas, do conjunto das nove narrativas analisadas, foram narrações do tipo intercalada: o “Rap Mãe” e a última, o “Rap da Vida”. Nestas narrações intercaladas, o autor D. trabalha, novamente, dois temas bastante significativos que o levaram ao tratamento: uma origem e descendência

desconhecida, e um início de história de vida dentro de uma instituição, com um futuro a ser construído a partir desta primeira inserção social. Segundo Genette (1976), este último tipo é o mais complexo por tratar-se de uma narração de várias instâncias, onde a própria narração pode retroagir sobre a história. Em ambas as composições - no rap “Mãe”, que inicia seu percurso narrativo no sétimo mês do tratamento e, principalmente, no “Rap da Vida”, que surge mais ao final do tratamento - décimo primeiro e segundo meses -, a narração dos fatos torna-se um recurso para o narrador-paciente aproximar-se de uma realidade dura a conhecer e enfrentar, ou seja, a figura materna apresentada através da morte, e um futuro a se criar. Estes conteúdos precisavam ser elaborados de forma simultânea, na medida em que iam surgindo no pensamento e nos sentimentos do paciente. O percurso terapêutico possibilitava ao paciente o questionamento sobre o que havia ocorrido e criava possibilidades para uma vida que lhe seria própria. Um sujeito fala de si ao encontrar um ponto de referência que o faz falar. Como D., ao chegar ao tratamento, desconhecia sua história de origem parental, tendo isto efeitos sobre ele, inclusive sobre o não investir no “aprender” a ler e escrever, daí surgindo o sintoma, o encontro transferencial com o terapeuta precisava criar este campo de possibilidades com o conhecer.

3.4.3. Análise do discurso narrativo: o nível narrativo

O segundo subdomínio da categoria Voz diz respeito à forma como o autor regula, na narrativa, a história e a narração. Uma vez que, para Genette, (1972/1976, p. 227) *“todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo, produto narrativo”* (grifos do autor), o nível narrativo condiciona a enunciação narrativa e seus componentes. Neste sentido, o nível narrativo articula os desdobramentos possíveis de um ato narrativo, que pode ser enunciado por narradores colocados em diferentes níveis, e a história que é contada. Genette dividiu em três os níveis narrativos que se desdobram na história contada: o extradiegético, o intradiegético (ou diegético) e o metadiegético. Reis e Lopes (1988) observam que este tipo de análise serve como um meio para se chegar às relações temáticas que podem estar colocadas entre os vários níveis narrativos.

O nível extradiegético é o nível que situa o narrador, ou seja, a posição deste em relação à história que é contada. Observa-se que em narrativas

complexas, mais estratificadas, o narrador pode relatar uma história da qual tenha participado ou não. Em uma menos complexa, o narrador do nível extradiegético está num nível distinto daquele em que se encontram os elementos diegéticos de que fala como se fosse um narrador “exterior” à história que narra. O nível intradiegético (ou diegético) refere-se à localização dos personagens, ações e espaços que integram uma história. O nível metadiegético é constituído pela enunciação de um relato, a partir do nível intradiegético que ocorre quando um personagem da história é encarregado de contar outra história que ficará embutida nesta primeira. Para Genette (1972/1976), a passagem de um nível a outro é determinada pelo ato de narração, pois somente por meio do discurso torna-se possível introduzir numa situação um conhecimento de uma em outra situação.

A aplicabilidade desta análise em narrativas produzidas no contexto psicoterápico leva o terapeuta, e até mesmo o próprio paciente, a “descobrir” as escolhas que um autor-paciente faz para contar uma história, as conexões temáticas e articulações funcionais que se instituem entre os diferentes níveis narrativos, o que remete, também, a como o autor produz a intriga da história. Em síntese, a análise dos níveis narrativos possibilita explicitar as relações que o autor estabelece com a história que conta e a forma como esta é narrada: “Quem é o narrador? Quem fala?” (Genette, 1972/1976, p.184). Como o autor aparece naquilo que conta. Para Genette (1972/1976, p.235), “há dois mundos que se interrogam pelas mãos do autor na presença de um ou mais narradores e que caracteriza precisamente a narração (ou representação) em si: aquele em que se conta, e aquele que se conta”, como se o autor pudesse desdobrar-se, ou refazer-se entre os níveis da instância narrativa. As escolhas que o autor faz quanto à história que conta, como e para quem a conta denota a singularidade e intenção naquilo que ele precisa contar. Imagina-se que quando alguém está em psicoterapia, quem fala é o próprio paciente. Fala para quem? Fala para si em seu sofrimento, mesmo que não se coloque na posição de autor deste sofrimento, ao menos no início do tratamento. Obviamente, que não se trata exatamente de um monólogo, mas sim, pela condição primeira que se cria na relação transferencial terapeuta-paciente, que ele, paciente, fala para um psicoterapeuta. Neste contexto de produção narrativa, o terapeuta assume o lugar de destinatário. Para analisar como se articula a instância narrativa e seus níveis nas nove composições produzidas pelo paciente D., como forma de explicitar as posições do narrador,

autor e história contada, os seguintes parâmetros são utilizados: D. é o autor destas narrativas. É ele que conta as diferentes histórias, porém é preciso investigar, através de que narrador ou narradores estas histórias são contadas e como este narrador as conta. A análise foi efetuada nas nove composições, duas a duas, pois representam as produções realizadas sobre as temáticas de cada bimestre do tratamento, conforme critério anteriormente definido.

3.4.3.1. Composições do primeiro bimestre do tratamento psicoterápico: música “Ontem tive um sonho” e o rap “Acordo de manhã”: temas sonhar – acordar.

A narração desta primeira história cabe a um narrador do nível extradiegético que, ao estar incluído naquilo que conta, relata seu sonho sobre o amor desejado: “Ontem eu tive um sonho, sonhava que você beijava a minha boca, era tão linda. O que que eu faço, se é você que veno?”. É uma pergunta que se repete sem ser respondida, parecendo tencionar o narrador. Surge, então, o autor, o próprio paciente D., que parece subordinar a história contada sobre amor desejado e perdido às suas próprias afirmações de quem ele é, o que ele gosta e quais são as suas próprias potencialidades, conforme expresso na sequência final: “D. xarope (...) eu curto hip-hop, e comigo ninguém pode”.

Quanto ao processo terapêutico, esta composição ocorreu no início das produções musicais de D., no segundo mês. Em termos de laço transferencial, este movimento inicial marca um pedido de reconhecimento do paciente ao terapeuta, característico do processo, e que se dá na forma de um amor devotado ao outro, quase incondicional, ao mesmo tempo em que se mostra perdido em relação a este (ver anexo, C, composição narrativa 1).

Na composição “Acordo de manhã”, o narrador extradiegético conta, no tempo presente e na primeira pessoa, o seu enfrentamento de um mundo que cheira mal e o impacta ao ocorrer a perda de um amor. Há uma vontade expressa do protagonista de afastar-se desta realidade que se transforma numa frase imperativa: “esqueço tudo isso e vou lavar o rosto. Eu sou um negô de vitória”. Genette (1972/1976) faz a ressalva de que nem toda narração que tem estas características, tempo presente e pessoa da narração eu, indicam uma fala direta do próprio autor. Nesta narração, o autor-paciente utiliza-se de um personagem que fala de si, mas ele autor-paciente não surge explicitado, como ao final da narração anterior na composição “Ontem tive um sonho”.

Esta duas narrativas resumem a produção inicial do paciente D, ambas no segundo mês de tratamento. Como movimento inicial do tratamento operado pela relação transferencial paciente-terapeuta, a primeira narrativa traz o tema sonhar – acordar como um o desejo por um amor ideal, e a segunda, a realidade de encontrá-lo com outro, a perda. Esta é a angústia inicial de todo aquele que inicia o tratamento e que parece perguntar para o terapeuta: “tu vais me receber e me suportar?” Esta, uma pergunta que inicialmente uma criança faz para sua mãe. Também, o paciente D. expressa para o terapeuta, através destes conteúdos, o seu sofrimento: alguém perdido, desprotegido e que ao mesmo tempo quer potencializar-se. Este é o conteúdo concreto de seu sintoma de “não saber sobre algo”, no caso, não aprender a ler e escrever.

3.4.3.2. Composições do segundo bimestre: rap “Negô Drama” e o rap “Ontem um menino”: temas: morrer/sobreviver – esperança.

No rap “Negô Drama”, o narrador do nível extradiégetico conta através de um personagem a história de um negro funkeiro, casado, pai de família, trabalhador, que foi morto por alguém de forma abrupta e sem razão aparente, explicitando o cotidiano de uma sociedade violenta: “coitado de nosso amigo que foi no baile curtir, abdicou sua família. Ele não liga do Rio. Por quê?... era só mais um Silva que na estrela não brilha”.

A partir desta primeira história, que se iniciou num passado, “foi num domingo, ele saiu de manhã”, desdobra-se outra, no nível metadiégetico, narrada na Voz do narrador-autor, “negô drama, você que trama o preto/preço que eu carrego pra não ser mais um preto fudido” (grifos nossos).

O autor vai discorrer sobre as condições sociais da pobreza, da raça negra, do viver na transgressão, do abandono e de possíveis estratégias de resistir e de sobreviver. A narrativa “Negô Drama” marca a entrada no segundo bimestre do tratamento e surge pela primeira vez no quarto mês. Neste período, já existe uma relação mais próxima terapeuta-paciente. O narrador-autor parece sentir-se forte para mostrar “seu herói”, que questiona a morte abrupta de alguém que é um comum, mas que não é passivo, à espera de um destino. É através da segunda história contada no rap que o narrador-autor fala do passado e da busca de uma saída para si.

O rap “Ontem um menino” constitui, com o anterior, as composições sobre os temas do segundo bimestre do tratamento: morrer/sobreviver – esperança. O narrador do nível extradiegético está fora daquilo que conta, ele é um narrador exterior, conforme apontam Reis e Lopes (1988): está “num *nível* distinto daquele em que se encontram os elementos diegéticos de que fala” (p.126, grifo dos autores). O rap conta a história de um menino que aconselha alguém sobre o viver. O protagonista afirma que é preciso ter fé nos homens, acreditar que a vida pode se modificar, a partir da ação conjunta entre amigos. Não há desdobramentos de níveis quanto à história contada. O conselho dado é colocado quase como uma convocação. Surge, então, o autor que chama em determinados momentos do texto, outros personagens, amigos, como por exemplo, nas seguintes passagens:

“mas eu não sei fazer poesia, eu sou mendigo... não sei o quê... aí eles falam... chama o D. Aí **eu** vou lá (...) “não te desespere, não tem mais o que sonhar. Nunca desespere, nasce sempre das manhãs”... perai que **eu** vou chamar um amigo meu o I. (...) “deixa a luz do sol brilhar no céu do teu olhar”... R. vem... “vamos lá fazer o que será... Vamos lá fazer o que será...vamos lá fazer o que será...Vamos lá fazer o que será...” **quero** ouvir, quero ouvir... “vamos lá fazer o que será...”(grifos nossos).

As narrativas “Negô drama” e “Ontem um menino” são produzidas a partir do quarto mês do tratamento. Ambas têm um narrador exterior no nível metadieético. Nas duas o autor surge: na primeira, como narrador-autor do nível metadieético, na segunda, em intervenções diretas. Encontra-se, ainda, não muito clara, nos conteúdos destes raps, a preocupação do paciente D. quanto ao que para ele poderia ser o (seu) drama: alguém que não sabe sobre sua origem, nem materna e nem paterna; não sabe se a mãe o abandonou por um ato de vontade ou porque que não tinha condições de criá-lo; não sabe do que a mãe morreu; não sabe sobre o pai, um desconhecido e que não lhe deixou nem sobrenome. Um dado recolhido durante as sessões marca um momento importante do tratamento: D. foi registrado somente com um dos sobrenomes da mãe e de um tio, irmão da mãe. São pessoas que ele não conheceu e que não foram referidas por ninguém, nem mesmo, por sua única irmã só por parte de mãe, com quem ele conviveu na instituição em que moravam. Isto é *um negô drama/drama negro*, muito mais do

que marcado na cor de uma pele, fez efeitos na história de D. que, ao ser recontada em terapia, possibilita algumas construções: é preciso não temer, não se desesperar e contar, realmente narrar, para fazer algo advir, como está expresso por ele mesmo no rap “Ontem um menino”:

“Para não ter medo desse tempo... vai passar. não te desespere não deixe de sonhar deixa a luz do sol brilhar no céu do seu olhar (...) fé no que será... Nós podemos tudo, nós podemos mais... Vamos lá fazer o que será”. (ver anexo C, composição 4)

3.4.3.3. Composições do terceiro bimestre: rap “Alma Gêmea” e o rap “Mãe”: temas duplo – mãe.

A quinta história é uma narrativa simples, sem desdobramentos de níveis, no qual o narrador exterior do nível extradiegético conta, através de um personagem, a busca saudosa por um amor. A forma como o personagem fala deste amor é dúbia quanto às suas nomeações: metade, amantes, irmãos. Não há acabamento neste enredo, mas um esclarecimento de que se trata uma alma gêmea:

“Alma gêmea é aquela alma que vem lá de cima para se encontrar com a de baixo. Alma gêmea, um dia morre e outro dia fica vivo. Então, por isso hoje estou aqui com a música de novo... alma gêmea...”.

Depois do drama do protagonista negro, do conselho que é dado por outro, vem novamente a morte, que é pauta do paciente desde o início de sua trajetória terapêutica e que foi repetida até o final do tratamento. D apresenta-se a tratamento através de um sintoma que se expressa pelo não: não saber ler nem escrever de forma produtiva. É um não ao sujeito do conhecimento, um não saber utilizar a linguagem escrita como possibilidade de produção de sentido.

A outra composição deste terceiro bimestre refere-se ao tema duplo – mãe. É no rap “Mãe”, no qual o narrador do nível extradiegético, já o próprio autor, conta o início de uma história de vida pautada pelo abandono, sofrimento e transgressão, e subsequentemente, a entrada na institucionalização. Este parece ser o momento que o narrador-autor faz aparecer para si o impacto da morte, primeiro de um amigo, depois da própria mãe. Deste fato concreto, mas não necessariamente explicado no texto narrativo, advém à constatação: quem está vivo pode morrer, ou vai morrer um dia; quem está vivo faz escolhas; quem está

vivo é porque teve uma mãe, e isto não se pode esquecer. A história se completa com a afirmação de que a vida é um ciclo que termina com o morrer. O lugar materno fica garantido ao narrador-autor como uma lembrança positiva “minha mãe para mim, é muito bacana”. Todas as quatro vezes que esta narrativa foi narrada ela compôs-se de ciclos narrativos completos, conforme assinalado na primeira análise.

Estas duas histórias são produções que ocorrem no sexto mês de psicoterapia. “Alma gêmea” é o questionamento do narrador-paciente sobre o amor compartilhado e o sentido que isto faz para ele na sua história de vida e nas relações que ele estabeleceu com as pessoas. O narrador-autor aponta que uma alma que é gêmea, ela “vêm lá de cima para se encontrar com a de baixo”, e repete de forma incisiva o que virá a ser reafirmado no rap Mãe: “um dia morre, outro dia fica vivo”. O paciente D. repete o conteúdo latente de seu sintoma, que já vinha circulando no tratamento e nos temas das histórias narradas, a morte da mãe. Consequentemente, o conteúdo trabalhado na narrativa, composta no rap “Mãe”, já vinha sendo preparado pelos anteriores. Aparece na Voz do próprio narrador-autor, que ao ser abandonado pela mãe que morreu, fica na rua e, somente, lhe resta o acolhimento institucional, pois o abandono o deixou à deriva (ver composição 6, anexo C). Fica claro que ele tem a fantasia, expressa ao redor das sessões deste período, que ele, nenê, foi abandonado em uma rua e que aí o encontraram e o levaram para a instituição, o que não corresponde ao que de fato ocorreu, e foi relatado por técnicos desta instituição. Mas, sabe-se que os fatos em si, talvez, não *importem*, mas sim como o sujeito os vivenciou.

Outro aspecto interessante a discutir, a partir das teorizações de Genette (1972/1976), refere-se a que em algumas narrativas, nas quais o autor intervém no texto narrativo e toma para si a narração, podem surgir através do narrador extradiegético muitas recordações de narrativas anteriores que vão se somando ou se reproduzindo nas outras como deslocamentos de conteúdo. Aliás, este é o sentido também já trazido na primeira análise, quando se descortinou uma tipologia da intriga característica na composição do rap “Mãe”, o encadeamento, na qual as sequências são dispostas uma seguida à outra. Este movimento é bastante próximo do próprio funcionamento psíquico, como também do deslocamento do sintoma operado no trabalho clínico a partir da relação transferencial. Transcorridos este meio ano de tratamento, encontramos o paciente

fazendo o anúncio de suas questões já com certa elaboração: “quem me amou e a quem eu mesmo amo? Quem foi minha mãe, como posso compreendê-la e que destino pode ter a partir desta origem?”. Estes questionamentos se tornaram, a partir desta fase do tratamento, matéria explícita no conteúdo das narrativas, narrados por um narrador que vai cada vez mais aparecendo na Voz de um autor.

3.4.3.4. Composições do quarto bimestre de tratamento: o rap “Eu não sou delinquente” e a música “É preciso saber viver”: Tema transgredir – viver/sofrer.

No rap “Eu não sou delinquente”, o narrador do nível extradiegético conta, através de um personagem que poderia ser um “malandro”, o jogo de atração entre ele e uma mulher, que culminaria com uma relação sexual, mas que não se concretiza. Esta ação se dá em sonho e é interrompida pelo surgimento de outro personagem que o acorda, um guarda. O protagonista pede à autoridade que não o submeta a nenhuma sanção. Esta é uma narrativa de composição simples sem desdobramentos em outros níveis. Na composição de “É preciso saber viver”, a história é contada, no nível extradiegético, pelo autor que apresenta a vida como um imperativo a ser compreendido e transposto e que o designa: “é preciso saber viver”. O protagonista precisa adquirir alguns conhecimentos com a própria experiência de viver para não sofrer demasiadamente. Na repetição deste imperativo surge a lembrança de um amigo já perdido, o que já fora referido nas narrativas “Alma Gêmea” e “Mãe”, que trouxeram o duplo – mãe como tema, e que também nesta o faz discorrer sobre amizade, laço fraterno e destino. O surgimento do imperativo “é preciso saber viver”, retomado sempre ao final da história, indica que este tema é cíclico. Aparece como uma insistência do narrador-autor, que deixa em suspensão se é uma referência a uma resignação ou a uma determinação.

Estas duas composições representam o quarto bimestre do tratamento, oitavo mês, e tratam dos temas transgredir – viver/sofrer, mostrando o movimento do trabalho terapêutico. A frase refrão da primeira destas narrativas, “eu não sou delinquente, sou um cara carente”, é uma das afirmações possíveis após a descoberta da morte materna, evidenciada na narrativa do rap “Mãe”, e que se desdobra na composição “É preciso saber viver”, mostrando um caminho possível para o narrador-autor seguir. Um exemplo pode ser visto nesta parte final da composição:

“Vai você pode até não se ligar, mas uma coisa que eu sei, que você também sabe que todos nós é uma família, que todo dia a gente sabe que meu amigo de verdade não se anda por aí. O meu amigo é aquele amigo que me deram como irmão. Sempre a vida, o trabalho, o destino que sabe... é, é, é preciso saber viver, saber viver ê-ê”.

O narrador-autor, ao testemunhar que para viver é preciso saber coisas, comete, no início desta composição, um ato falho. Este é um recurso de seu psiquismo que, inclusive, o levou a sintomatizar, para que, nas outras repetições desta composição, pudesse, então, se *corrigir*, através do processo de re-elaboração do conteúdo. Isto, porque “um saber sobre o viver” foi o que o trouxe para o tratamento. Abaixo podemos observar as modificações do início desta composição do paciente na ordem que ocorrem cronologicamente:

“Eu quero que a vida seja cheia de ilusões (...) numa pedra no caminho, você pode descuidar, numa flor que tem espinho, você se espinhar”... (composição do dia 24/05/06)

“Quem espera que a vida seja feita de ilusão (...) numa pedra no caminho, você pode descuidar, numa flor que tem espinho, você se espinhar”... (composição do dia 30/06/09)

Os desdobramentos encontrados pelo paciente nas composições de suas narrativas demonstram o trabalho de construção que o tratamento vai operando sobre o sintoma nas suas possíveis significações: a reconstrução de uma história que possibilita a compreensão e revelação do desconhecido para o paciente, no que concerne à morte de sua mãe e os efeitos que isso traz como consequência real, e principalmente, como recurso simbólico sobre o seu viver. De Conti (2004) já salientava a eficácia do uso da narrativa como meio de produzir no trabalho analítico, este um campo para as possíveis construções que o terapeuta fará com o paciente, na medida em que produz um reposicionamento deste sobre sua própria história. De Conti sustenta que o narrador de uma história, ao se reposicionar daquele que conta para aquele que assume a autoria sobre os fatos contados, se torna capaz de transformar-se a si mesmo. Ao definir narrativa da experiência e narrativa de formação mostra o valor da narrativa como procedimento terapêutico:

A narrativa da experiência é delimitada pela descrição dos acontecimentos pelo narrador. A transformação dessa narrativa em narrativa de formação é adquirida, como podemos perceber, pelo distanciamento do narrador de sua descrição dos fatos, distanciamento este que produz um efeito de reflexão. É somente a partir desta possibilidade de se distanciar da experiência e de refletir sobre ela que o narrador poderá passar de uma posição de ator para autor de sua história. (De Conti, p.56)

Quando se observa o percurso narrativo do paciente D. e a posição dos narradores em suas histórias, observa-se que nas duas primeiras, o narrador é colocado na posição extradiegética, isto é, na Voz de personagens que contam fatos de seus estados de vivenciar amores. Um corte é realizado neste fluxo de composição quando, pela primeira vez no percurso terapêutico, na narrativa rap “Negô Drama”, surge o próprio autor na Voz do narrador metadieético para falar de si mesmo. Esta posição será retomada pelo paciente D. nas narrativas “Mãe”, “É preciso saber viver” e “Rap da Vida”, ao falar sobre a sua mãe, sobre o saber viver e sobre sua própria reconstrução e prospecção de vida.

3.4.3.5. Composição do quinto e último bimestre: “Rap da Vida”: tema vida

A nona história contada é uma narrativa complexa na qual o narrador extradiegético é o próprio autor que explicita aspectos de sua história de vida através da rememoração de fatos e personagens que o marcaram. Este rap foi repetido mais quatro vezes ao final do tratamento, uma no décimo primeiro mês do tratamento e as outras três, no último mês, e finaliza com a afirmação pessoal do narrador-autor. O tema desenvolvido *vida* completa-se com a busca por um amor correspondido, com a conciliação à figura materna, e com promessa de um futuro. A primeira narração desta composição traz o retorno do sintoma, ao marcar o seu início na escola com o conselho da professora. O trecho abaixo mostra este retorno:

“tava na aula, não queria estudar... A professora falou para mim vai estudar, porque isso quando tu tiver 18 anos tu vai aprender. Mas eu falei para professora, eu não quero estudar, eu quero namorar com a guriuzinha do meu lugar...”.

A segunda narração inicia com um tema já encontrado em outras histórias,

as expectativas sobre sua vida futura, encontrado nas narrativas “Negô drama”; “Ontem um menino” e “É preciso saber viver”:

“eu só quero é ser feliz, morar tranquilamente na favela onde que eu nasci.. é... e poder me orgulhar e ter a consciência que o velho tem o seu lugar... eu só quero é ser feliz”.

A terceira narração afirma o impacto da institucionalização, início também encontrado no rap “Mãe”:

“Tia M.chegamos na casinha, uhn... todo mundo começou a falar que a casinha era uma merda.... Aquele lugar, todo mundo falava quem ia... quem entrava não saia, quem saia não entrava mais. A gente não demo bola, por que? A gente não demo... tinha uma diretora muito ruim... muito maldosa. chegamo lá quem a gente pego? Agora é o I. olhe só (uhmmm) me lembra! cheguei lá na ... com aquela cara (uhmmm) ... fui para a cadeia ... não senti nenhuma brasa (uhmmm) lá eu sei que tinha um perigo... senti o gatilho aqui aqueles negô querendo me matar...”.

A última, e quarto inicio da narração do “Rap da Vida”, estampa o drama do relacionamento mãe-pai-filho. Numa crítica colocada à mãe de um dos companheiros de D., institucionalizado por um período junto com ele, ao mesmo tempo o narrador-autor expõe a condição própria do viver institucionalizado e sua insistência em querer “ser feliz”:

“A mãe do B.... hum é muito malandra porque quando tinha rancho ela sempre queria... o meu mano... hum... olha só, ele não é burro, porque agora ela quer o A. por causa do rancho, mas olhe só: eles pensam que eu sou burro, mas não sou não... então te liga só... agora ela quer rancho e eu falei assim para B.: “B., é melhor tu tirar o teu irmão de lá, porque se você não tirar ele vai se matar” (...) então não adianta nada o D. que não é da família abrir. É melhor tu, porque tu sabe o direito, tu sabe que eu sou preto, preto, preto. Preto não tem não, porque eu não sou racista, porque eu não tenho a fé do meu coração. O B. falou assim: “então tá, D., eu vou tirar o meu irmão de lá... agora meu irmão tá na (...) Eu não tinha nada, minha madrasta. Agora que eu sou um pouco famoso ela me quer, mas eu não quero mais... o meu pai, parece um coitadinho, mas não é. Porque falei para ele abrir o olho dele , mas ele não quis abrir, então falei bem assim: “vai D., vai ser feliz”...

Estes percursos iniciais, ao serem narrados por D., explicitam diretamente a origem de seu sofrer, ao comportarem o sintoma e sua razão; tentativas de viver feliz a partir de sua condição; a institucionalização; e, a origem parental. O paciente D. resume nesta última composição a sua vida. Esta narrativa criada ao final do tratamento mostra ao paciente o percurso de sua história, como forma de construir sentido sobre os fatos que o marcaram. Este é o objetivo primeiro de todo percurso terapêutico que objetiva o reposicionamento do sujeito em relação ao seu sofrimento psíquico.

3.4.4. Análise do discurso narrativo: a *pessoa* do narrador ¹¹

Este terceiro e último subdomínio da categoria *Voz*, designado como *pessoa*, possibilita situar o estatuto do narrador através da análise conjunta do seu nível narrativo (extra- ou intradiegético) e de sua relação à história contada (hétero- ou homodiegético). Para Genette (1972/1976), o autor pode tomar duas atitudes narrativas: “fazer contar a história por uma das suas «personagens», ou por um narrador estranho a essa história” (p.243, grifo do autor). Genette define dois tipos de narrador: se a história é contada por um narrador ausente da história que ele conta, ou seja, ele é externo, tem-se um narrador heterodiegético. O narrador usa uma de suas personagens para contar. Se a história é contada por um narrador que viveu a história contada, ou seja, ele está dentro dela como personagem, designa-se como um narrador homodiegético. Há, ainda, dois desdobramentos deste narrador interno: se o narrador que está dentro da história é um narrador-herói de sua narrativa, ele é definido como um narrador autodiegético. Não o é, quando o narrador desempenha um papel secundário de observador, ou testemunha. Genette (1972/1976) afirma que não existe uma dependência rígida entre nível narrativo e pessoa da narração, pois tanto um narrador heterodiegético, como um narrador homodiegético podem estar no nível extradiegético. Assim, ele define o estatuto do narrador em quatro tipos: 1) extradiegético-heterodiegético, no qual o autor como narrador do primeiro nível conta uma história da qual está ausente; 2) extradiegético-homodiegético: o autor-narrador conta a sua própria história; 3) intradiegético-heterodiegético: um personagem da história, narrador do segundo grau, conta histórias das quais ele

¹¹ Genette (1972/1976) utiliza esta designação para definir na situação narrativa “a presença, explícita ou implícita, da <<pessoa>> do narrador”. (p.243) grifos do autor

está geralmente ausente; e 4) intradiegético-homodiegético: um personagem da história, narrador do segundo grau, conta a sua própria história

Nas nove composições analisadas, temos a seguinte disposição quanto ao estatuto do narrador:

1) extradiegético-heterodiegético: narradores externos ao que contam, e contam através de um personagem nas composições: “Ontem Tive um sonho”, “Acordo de manhã”, “Ontem um menino”, “Alma Gêmea” e “Eu não sou delinquente”;

2) extradiegético-homodiegético: o autor-narrador conta a sua própria história: “Rap Mãe”, “É preciso saber viver” e no “Rap da Vida”;

3) intradiegético-homodiegético: “Negô Drama”.

Reis e Lopes (1988) salientam que as narrativas que congregam um narrador heterodiegético do nível extradiegético são menos complexas que aquelas que colocam no nível extradiegético um narrador homodiegético. Esta última condição é encontrada no raps “Mãe” e “da Vida”, e na música “É preciso saber Viver”. A primeira análise mostrou que todas estas narrativas compõem-se em sua estrutura de ciclos narrativos completos. Já o rap “Negô Drama” mostra uma situação narrativa mais complexa, pois dentro da primeira história, aparece um relato metadiegético na Voz do herói, designado como narrador autodiegético, no qual ele conta a sua própria história, isto no quarto mês de tratamento. Este encontro entre um narrador autodiegético e narrador-autor, reunidos em uma única pessoa, na Voz do próprio paciente D., é encontrado de forma clara, ainda, no rap “Mãe” e no “Rap da Vida”; e de forma testemunhal, na música “É preciso saber Viver”. Isto coloca o conteúdo narrativo destas composições na forma de autobiografia direta. Ao ser destinado a alguém, viria a assumir um forte caráter subjetivo na Voz deste herói, o narrador autodiegético, o próprio autor D. Os interlocutores do paciente nestas histórias são: o amigo I. e companheiro de raps. Ele o apresentou como referência para seu gosto musical e para as suas composições; a mãe do paciente; outro amigo da infância (R), que morreu de acidente; a diretora da instituição e companheiros da mesma. O endereçamento destas composições no contexto psicoterápico, isto é, o seu destinatário, é a terapeuta. Observou-se cada vez mais o surgimento da Voz do narrador-autor como forma de construção de um autor singular, o paciente D., que foi progressivamente atribuindo às suas composições narrativas um significativo

caráter autobiográfico. É interessante observar, a partir da análise de Genette (1972/1976) das características autobiográficas colocada na obra de Proust em sua obra “Em busca do tempo perdido”, o movimento que esta narração opera sobre o discurso do narrador e sobre o discurso do herói. Salienta Genette:

O narrador não sabe apenas, de fonte empírica, *mais* que o herói; *sabe* em absoluto, conhece a Verdade – uma verdade de que o herói se não aproxima por um movimento progressivo e contínuo, mas que, muito pelo contrário, e apesar dos presságios e anúncios por que se fez aqui e ali preceder, explode sobre ele no momento em que se encontra, de certa maneira, mais afastado dela que nunca (Genette, 1972/1976, p.252).

Por mais confuso que se encontre um narrador-paciente ao narrar-se no início de seu tratamento, estando ele numa condição de alienado em seu sintoma, as histórias que vão se contando e o ato de contá-las lançam o narrador-paciente, inevitavelmente, no confronto direto com um dúbio saber sobre como os personagens e suas ações estão dispostos no texto narrativo. A trama da história é tecida por um narrador-paciente que pode desconhecer as causas diretas de sua própria articulação. Assim, é próprio do discurso narrativo em contexto psicoterápico o trabalho de desvelar posições possíveis que este narrador-paciente assume em relação a si e à sua vida. Ao acompanhar o movimento de narração, aqui trabalhado, foi possível explicitar as diferentes posições do narrador-paciente. Nas duas primeiras histórias criadas por D., fase inicial do tratamento, o discurso dos personagens e o discurso do narrador estão justapostos numa única Voz, a de um narrador exterior que apresentava, através de seus personagens, alguém que estava “embolado” entre o sonhar e o acordar. Estes são dois processos distintos do aparelho psíquico e que mostravam movimentos diferentes que expressavam a condição de ignorância do paciente sobre o saber do seu sofrer, o sintoma do não aprender.

A terceira história, o rap “Negô Drama”, é o primeiro emblema do estigma do paciente. O drama se instaura quando ele, narrador extradiegético, apresenta o herói que morre, e inevitavelmente faz surgir na sua própria Voz, narrador autodiegético (o autor), um questionamento sobre sua história, não só pessoal, mas de condição social. Ela traz seu sofrimento e incompreensão sobre o viver

discriminado¹² e sua incompreensão sobre o morrer. Esta característica de produção será novamente reproduzida na última composição do paciente D., no “Rap da Vida”

Na sequência das composições do paciente, as outras histórias, “Ontem um menino” e “Alma Gêmea”, trazem na Voz de um narrador do nível extradiegético-heterodiegético, um personagem, um conselho e certo esclarecimento para o paciente sobre este confrontar-se com o morrer: o conselho de um amigo para ele manter esperança sobre o viver e a certeza de que é possível apaziguar o sofrimento daquele que já perdeu muitas coisas na vida. É, exatamente, na composição que segue estas duas, o rap sobre a mãe, que se revela para D., crua e friamente, aquilo que “o (que) *pensava eu do herói*” (Genette, 1972/1976, p.252) coincide com o “*eu sei do narrador*”: a busca de um perdão por não saber sobre a morte da mãe. Este pedido apoia-se no fato de, por não conhecê-la e estar incerto sobre os motivos, ele julga o seu abandono, e lamenta-o como um afeto que foi rompido sem justificativa. Mesmo que ela, a mãe, não tivesse condição de mantê-lo, ou porque morreu, algo nunca referido para ele, nada restou como uma explicação. Nas outras composições que se seguem, “Eu não sou delinquente” e “É preciso saber viver”, que colocam, na primeira um narrador extradiegético-heterodiegético, um personagem malandro, e na segunda, um narrador extradiegético-homodiegético, o autor, são trabalhados os temas transgredir – viver/sobreviver, como um modo de acalantar o paciente que sobreviveu a uma perda maior, colocada na falta de referências parentais que teriam de ser supridas e compensadas por outras referências. Este percurso narrativo finaliza-se na composição o “Rap da Vida”. O tempo passado do herói é contado no tempo presente e na voz de um narrador autodiegético, o autor, que mostra como tudo começou: “eu tava na aula, não queria estudar”, e a partir daí ele narra um jeito de construir o seu futuro:

“Daí **eu** sai da casinha fazendo um Rap, lá todos nós junto com o D. meu guerreiro, guerreiro... guerreiro somos nós. a gente não tem medo de nada, pode vir a acontecer. **Eu** sei que um dia vou morrer... não tenho medo de morte, não vai ser você que vai querer

¹²¹² Genette (1972/1976) refere a um tipo de crônica social quando a narrativa “Em busca do tempo perdido” trabalha a narração autodiegética direta. Neste sentido, o autor afirma “que integrar numa narrativa de forma autobiográfica toda uma crônica social que muitas vezes ultrapassa o campo dos conhecimentos directos do herói, e que por vezes, mesmo, como é o caso de *Um amour de Swan*, só com alguma dificuldade entra nos do narrador.” (p.249)

me matar, não! **Eu** suei. Agora **eu** posso ter uma vida melhor! Por que? Você tem uma mãe, mas você não gosta! Então, agora **eu** posso te falar: “Mãe, mãe é não aquela que pare, mãe é aquele que cria mãe do meu coração!” Agora vai tu D.: não! eu acho não! **Eu acho que mãe é aquelas 2** que fez... que suou a camiseta... é como a tia M. que mora no meu coração. Eu olho para ela, quero falar para ela, mas eu não tenho coragem, vou falar agora para vocês: se você quiser ficar aqui nesta casa pode chegar no pedaço porque você pensa que é ruim, mas pode ser numa hora que um tio te dê um carinho, te dê uma atenção, mas (se) ele não te der fé no coração!... mas uma coisa se você quiser: pode contar com ele, pode contar comigo, que **eu** sei que estou aqui para te dar uma mão. Mas, nunca esqueça o grande amor, eu sempre vou estar no teu coração. Se você quiser o meu alô, eu falo com o D., mas não, não **eu quero ir só...**” (grifos nossos)

Para concluir esta segunda análise, combinamos, a seguir, a análise da Voz do narrador, através de uma das composições ao longo do tratamento, o rap “Negô Drama”, para demonstrar como se deu no processo terapêutico a construção da autoria do paciente.

3.4.5. Discurso narrativo: o percurso clínico e a Voz do narrador

No geral, as construções narrativas de D. são recordações rememoradas pelo herói-narrador, como uma espécie de narrativa interior, ou recordações-construções que foram desvendadas para ele por terceiros. Acompanha-se, a seguir, cronologicamente, a construção da narração do rap “Negô Drama” para mapear o percurso terapêutico e mostrar o trabalho clínico do terapeuta sustentado pela relação transferencial sobre os temas recorrentes de D.: morte, mãe, origem e viver.

O rap “Negô Drama” surgiu pela primeira vez na 10^a. sessão, no quarto mês de tratamento conjuntamente com demais repetições de outras (“Ontem tive um sonho”, “Acordo de manhã” e “Ontem um menino”). Neste período, segundo bimestre da terapia, as sessões iniciavam com tentativas do paciente de ler títulos, letras de músicas já compostas, sempre solicitando auxílio da terapeuta. Neste período o paciente escrevia somente com letras maiúsculas, palavras simples e lia muito lentamente, com o auxílio da terapeuta (ver anexo D).

A letra do rap “Negô Drama” foi definida por D. como “essa música é do negô”. O interesse pela leitura surge concomitantemente à necessidade do paciente de encontrar o que já fora escrito, letras de música e outros registros, como jogo de forca, nomes de membros da casinha. À medida que achava as

músicas, a terapeuta situava para ele quando as mesmas foram escritas. Esta situação conduz terapeuta e paciente à discussão do filme “Titanic” que, ao ser contado pelo paciente, o faz afirmar: “o filme, ele conta a real”(sic). Como consequência deste efeito ficcional, o paciente compreenderia que se ele morresse alguém poderia contar sua história, através das lembranças de seus amigos e de sua irmã, exatamente como imagina que se originou a história do rap “Negô Drama”, uma vez que este tratava da real história de um homem comum, trabalhador, com família, funkeiro, que morre sem razão. A partir deste momento, o tema morte se explicitaria como conteúdo recorrente das sessões e fonte de inspiração para ele compor suas narrações, como por exemplo, nas seguintes passagens de diálogos em sessões: “a gente pode morrer, entendeu?... porque a gente não tem dia prá morrer (...) eu vou cantar uma música de morte... é a primeira música (letra) que eu vou escrever é... da minha vida... uma música da minha vida quando começou... conta tudo como começou”. Ao encaixar o tema morte e o início de sua história, a terapeuta perguntou como “tudo começou”. A resposta imediata foi que ele “não” sabia e precisaria perguntar para os outros. Algumas histórias de transgressões de seus companheiros de instituição e das suas próprias são repassadas, o que o fez lembrar como chegou lá. A terapeuta introduziu o relato de filme que trata da adoção de uma criança preta, filha de uma mulher drogada que deixa seu filho aos cuidados de outra mulher. O paciente discorreu extensivamente sobre pátrio poder, demonstrando conhecimento de causa, uma vez que esta temática era um assunto recorrente entre as crianças institucionalizadas com ele. Quando a terapeuta conta o final do filme em questão, no qual é abordada a história da mãe biológica que recorre à justiça buscando a posse do filho, D. foi taxativo: “Eu não teria voltado” (sic). Esta colocação traz a mágoa do paciente que precisava construir um saber sobre o desejo de sua mãe: ela o quis, ou não; ela não tinha condições de sustentá-lo, ou tinha.

O assunto mãe aparecia. O paciente D. traz o fato de que um amigo seu teve uma história pior que a sua: a mãe tentou matar o filho. Os questionamentos sobre a capacidade das mães para cuidarem de seus filhos amparavam as necessidades de D. de tentar descobrir o que se passara com ele antes de sua institucionalização. Curioso é que ele não recorreria às lembranças de sua irmã, três anos mais velha e abrigada com que ele: “ela não lembra!” (sic). Neste momento, o paciente reage diretamente e de forma resistente: “Eu não quero

perguntar. Deixa. Eu falo isso aqui, chego lá, e esqueço tudo... é bom esquecer. Eu não quero saber”. A terapeuta recua, mas mesmo assim, D. traz suas primeiras lembranças da mãe: seu nome completo e o fato de que ele nunca a conheceu. A terapeuta comenta lembrar algumas coisas da sua infância, o que o surpreende muito. São tratados temas de novelas televisivas, nos quais o assunto é adoção, mas diferente de algumas histórias anteriormente trazidas sobre o assunto, o foco é colocado no *desejo* do pai. A primeira construção do rap Negô Drama traz a intriga no caminho de uma resolução: “Negô drama tenta o sucesso, sua fama a pele escura ... a pelidade, a procura da cura... o preto... ... ele era funkeiro, mas era pai de família”. A recorrência à proposição inicial redobrada no fim denota a incompreensão do narrador-autor sobre o porquê da morte do protagonista.

As próximas três repetições deste rap ocorreram em sessões subsequentes, nas vigésimas segunda, terceira e quarta sessões. A segunda repetição do rap “Negô Drama” ocorreu na 22ª. sessão, sétimo mês de tratamento. Quatro sessões antes desta, o paciente inicia as composições “Alma Gêmea” e “Eu não sou delinquente”. Ele ainda estava envolvido com o relato de novelas televisivas que abordavam relacionamentos entre mães, pais e filhos, marcados por mortes como destino. Isto o faz falar sobre as lembranças de um possível pai, de sua mãe e de uma tentativa de adoção realizada no início de sua institucionalização que ele suspeita ter sido tentada por uma tia materna. Nesta sessão, as certidões de nascimento dele e de sua irmã foram trazidas por ele e lidas conjuntamente com a terapeuta. Este fato desvelou para o paciente que ele e sua irmã têm sobrenomes diferentes, e a constatação de que as duas certidões referiam um mesmo nome como testemunha: na dele, o avô paterno; e, na de sua irmã, o avô materno. Um erro do cartório? Pergunta ele, ou: “Bah que estranho, né? (...) Então, ele é o pai da minha mãe e do meu pai? (...) Então, minha mãe e meu pai são irmãos (risos)”. A 22ª. sessão iniciou-se, então, com o relato da cuidadora sobre “a fuga” de D. da residência institucional. O paciente justificaria a fuga como uma saída para as acusações de irresponsabilidade, mentira e de roubos de objetos, as quais ele vinha enfrentando em sua casa e na escola. Grande parte desta sessão foi o relato desta fuga, as razões da mesma, o sentir-se incompreendido, acusado, e seu medo de morrer. Esta fuga é algo que ele já vinha planejando, mas que tinha muito medo de realizar. Expressões como *trama*, *quem/que mata*, *uma criança nos braços*, *solitária*, *torre de Babel*, traduzem a angústia do paciente naquele

momento. Foi à primeira vez que a narrativa, o rap *Negô Drama*, se completou. Este é o trecho final da composição neste período:

“*Negô drama, você que trama, o preto/preço que eu carrego pra não ser mais um preto fudido. Luxo, fama (...) o que você tem a ver com isso (...) veja você, veja você que/quem mata. Ah, o seu filho quer ... Ah quê ...que ironia. . Sente o negro drama... tenta... Ah, que ironia, uma criança nos braços, solitária na floresta de aranha-céu e ... Olho pra frente é uma multidão... coração. Ei, São Paulo, terra de arranha-céu... torre de Babel*”.

Na sessão que se seguiu a esta (23^a) D. compôs a terceira repetição deste rap, juntamente com a quinta repetição do rap “*Ontem tive um sonho*”, a segunda da música “*Alma Gêmea*” e o surgimento da música “*É preciso saber viver*”. A sessão começou com o relato de um sonho do paciente, abaixo descrito:

D: ... tive um pesadelo...

Terapeuta: ah, é?! O que tu estavas sonhando?

D: foi com a minha mãe. Eu sei que quando eu levantei, eu tava todo mijado no chão.

Terapeuta: ah, é? Sonhou com a mãe? Com o que tu sonhou?

D: ah, eu sonhei... (...) Aí no meu sonho a mãe apareceu do nada...

Terapeuta: a mãe apareceu do nada?

D: era meia noite. Aí eu me acordei e tava no chão. Aí eu fiz xixi.

Terapeuta: e quando a mãe apareceu o que ela fez? O que a mãe fez?

D: nada! Ela começou a me abraçar. E eu comecei a chorar. Daí eu chorei também.

Terapeuta: acordou chorando? E tu acordou cortado?

D: ahã (...)

Terapeuta: e como ela era no sonho?

D: não sei... eu não me lembro.

Terapeuta: não lembra do rosto dela? Só lembra que ela tava te abraçando? E te dizia alguma coisa?

D: não sei, só sei que eu sonhei com alguma coisa.

Terapeuta: sim, mas no sonho é assim, às vezes a gente sonha uma coisa que é, né? E ela te abraçava te dizia alguma coisa ou ela não te dizia nada? Só abraçava.

D: dizia, mas eu não sei, **não decorei**... (grifos nossos)

Terapeuta: não decorou? Não decorou o que a mãe dizia no sonho. Só o abraço e tu chorando...“.

O que aparece explícito nesta passagem é a primeira explicação para o sintoma: “não decorei”, associado a um saber sobre a mãe. A sessão segue com o jogo de cartas de canastra e a discussão das regras sobre para que servem neste jogo os mortos e o que é ter objetivo, no jogo. Nos diálogos entre terapeuta e paciente, a terapeuta ia encontrando espaço para questionar o paciente quando surgiam assuntos que tangenciavam seu sintoma. Ao mesmo tempo, o paciente fazia colocações como: “tu tá de bobeira” (sic), se referido à terapeuta durante o jogo quanto a uma possível desatenção da mesma; “eu guardo as coisas na cabeça, mas eu esqueço”(sic), quando a terapeuta pergunta como faz para saber as letras das músicas que ele cantava; “eu sou o cara” (...) “eu sou esperto”, atribuição dada a si, quando ganha uma partida de cartas. Jogo de cartas e a brincadeira de força se constituíram como inícios comuns das sessões, uma forma de medir habilidades e forças que conduziam a relação paciente-terapeuta na direção de buscar uma expressão sobre os significados de seu sintoma. Neste período, a composição do rap “Negô Drama” sofria algumas modificações. A interrogação sobre o porquê da morte do protagonista ampliava-se: morreu porque era um qualquer; porque era um transgressor; porque se viu sozinho e sem saída. Observe-se a elaboração final desta composição que também pode ser considerada como uma crônica social, como já apontado anteriormente:

“Mas o passado, mas o filho passa ... bah! (...) Sozinho você não aguenta, sozinho você não é ninguém. Ah, o seu filho quer ser preto (...) o que o Senhor pensa o que o Senhor faz por mim, senti negro drama vai, tenta ser feliz. Digo, na rua eu não morro, então. O máquina vai no braço, solitária na floresta de concreto e aço. Olho para frente uma multidão deles... cores, coração. Em São Paulo, terra de arranha-céu, arranha-céu, da torre da Babel da linha brasileira. Todos contra o mundo, luz, câmera e ação. A cena vai. Mas o passado, mas o filho passa e ... bah!... aqui... que sozinho você não tenta, sozinho você, sozinho você não é ninguém, diz que na favela o que é bonito!”

Esta sessão finalizaria com o questionamento sobre o que é viver, expresso

em outras composições do mesmo período. O paciente chegava à constatação de que ele vive mal, sem saber o motivo deste desconforto. A questão de escolhas profissionais, também, foi tratada. Quando a terapeuta pergunta ao paciente sobre a sua futura profissão, ele afirma: “eu prefiro ser nada... tá louco... tudo cansa” (sic). De que cansaço o paciente vinha se queixando? A alienação deste sujeito àquilo que o fazia sofrer, um desconhecimento quase paralisante sobre si, sua origem e seu destino vinham como perguntas à terapeuta e como conteúdo de seus raps. É importante observar que este período marca exatamente a metade do curso do tratamento e a composição do rap “Negô Drama” terminaria com um pedido explícito pela cura na Voz do próprio narrador-autor: “sozinho você não é ninguém”.

Ainda no mês de maio ocorre a quarta repetição do rap “Negô Drama”, na sessão 24^a. Simultaneamente a esta, o paciente compôs pela primeira vez o rap “Mãe”. Esta combinação assinalava a insistência nos temas origem, morte e futuro. A sessão girou ao redor de futebol, habilidades, e a forma como o paciente compunha as letras de suas músicas. Estas apresentavam a seguinte sequência de ações: olhar, escutar, escolher, decorar, gravar e escrever, conforme se observa no diálogo abaixo:

“Terapeuta: ah, tu grava! A negô drama qual é que é?

D: “negô drama. Tento sucesso, sua fama, dinheiro e inveja. Louco de fama, negô drama. A pele escura, a procura da cura”... Tá. Aí eu vou lá e gravo. **Gravo, gravo, gravo**, tá. Aí depois que eu gravei a música. Aí depois que eu gravei a música, **eu escrevo**.

Terapeuta: ah, tu escreve?

D: **eu tento escrever**. Aí depois que eu escrevo eu pego uma página e tento escrever. Pego outra página e tento escrever. No máximo eu escrevo três vezes.

Terapeuta: ah, então tu escreve?

D: escrevo três vezes. Aí depois eu pego e leio e leio: “negô drama”. Ai depois eu pego, no outro dia e dou para o chefe”. (grifos nossos)

Há uma mescla entre decorar e gravar; e o escrever aparece como um recurso um pouco mais difícil, porém produzido com certa insistência e que deveria ser corrigido posteriormente pelo “chefe” para conferir se está “faltando”

algo, ou não. Chefe aqui é referência a outro garoto I, institucionalizado, que sofreu uma pena por estupro. O paciente D. questionou o ato cometido pelo companheiro I., como também a sua sanidade mental, ao mesmo tempo em que o tomou diversas vezes como referência para suas composições. Há uma dupla e ambígua identificação do paciente com o companheiro I., uma vez que o mesmo, apesar de suas dificuldades, já havia saído da instituição e organizado sua vida fora dela. Esta dubiedade conduziu o paciente D. à primeira composição do rap “Mãe”, que incluiu nas suas primeiras frases o viver nas ruas e o entrar na instituição:

“Estava na rua, estava todo maltratado, estavam espancando, estavam apanhando. Quando eu fui para FEBEM fiquei lá, muito legal”(…) “Estava na droga quando começou” (...) “Estava na rua, estava na droga quando começou”. (composição do rap “Mãe”, nesta mesma sessão 31/05/06)

Ao discorrer sobre como começaria a composição do rap “Mãe”, ele esquece o início e pede à terapeuta que o auxilie. Ele não sabe por onde começar, nem como tudo começou. Como construir algo onde houve uma falta? Mesmo que se saiba que em termos psicanalíticos a constituição psíquica envolve a construção de um saber sobre a falta; que se produz na relação com o outro materno e paterno, para D. também se trata de uma falta real. E isso o conduziu a uma forma neurótica de resolver esta questão: o sintoma na negação sobre o saber. Poderia ter sido mais penoso para ele se ele não tivesse encontrado outros possíveis pontos de ancoragem para si. A institucionalização auxiliou este processo, mas também ainda negava a ele um acesso mais estável deste conhecimento original. Para tanto ele buscaria no tratamento uma re-construção que o habilitasse a seguir. Neste sentido, a repetição do rap “Negô Drama”, mesclada com aquela sobre a mãe, retornou, ao final, inconcluso como na sua primeira aparição. O diálogo direto paciente-terapeuta, estabelecido ao final desta sessão, versou sobre o morrer e a morte de sua mãe. O par paciente-terapeuta consegue chegar a este ponto à medida que as composições narrativas trabalhavam este conteúdo. O paciente viria a interromper esta conversa com o convite “*vamos jogar?*” (sic). A relação terapeuta-paciente manteve-se com o convite para continuar jogando cartas. O paciente encenou uma mágica, na qual

ele *descobre* a carta que a terapeuta escolheu, seguindo-se esta dinâmica com a troca de saberes sobre truques com as cartas. O campo transferencial criado fez com que o paciente D. trocasse alguns conhecimentos com a terapeuta: D. compunha suas músicas raps, quase como um *repentista*, que encontrava na terapeuta seu *transcritor*, em busca de um autor.

As duas últimas ocorrências do rap “Negô Drama” ocorreram na 31ª sessão, em agosto, e na 39ª sessão, mais ao final do tratamento, no mês de outubro.

O ritmo inicial das sessões era dado por trocas sobre ler e escrever. Neste percurso do tratamento o paciente D. já consegue ler com mais fluência e, também, escrever algumas frases simples e letras de músicas, mantendo a solicitação de auxílio à terapeuta. No início do mês de outubro ele faz um desenho-presente para a monitora que o acompanhava aos atendimentos e escreveu em letras cursivas, o seguinte *poema*: “da laranja quero um gomo, do limão quero um pedaço, da R. quero um abraço” (ver anexo E). A marca de uma reconciliação com a figura materna expressa por estes femininos institucionais.

No começo da 31ª sessão, o rap “Negô Drama” foi repetido duas vezes e na segunda delas, o autor-paciente entra direto, assumindo a Voz do narrador na primeira pessoa: “foi num domingo, **eu** sai de manhã... Fui jogar meu futebol, dar um abraço nas crianças” (grifos nossos). É uma conjunção direta do autor com o protagonista que já estava encarnado no paciente. Num jogo de preferências dos raps criados nas sessões, paciente e terapeuta escrutinam algumas, dentre a totalidade delas, número que já estava chegando próximo as 67 que marcaram este ano de tratamento. Recorrentemente surgem letras que falam de como *tudo começou*; dos seus sonhos com amores possíveis, tema que marcou o início do tratamento; do viver iludido, do transgredir e sobreviver; e de ter esperança. A partir da conversa sobre transgressão, fica claro que, para o paciente, a música foi uma *saída* encontrada por ele; e para salientar isto, a terapeuta introduziu na sessão a *entrevista* com o paciente-cantor, conforme descrito na sequência abaixo. Aliás, em quase todas as composições ocorridas nas sessões, o paciente utilizou o gravador como microfone.

“Terapeuta: vejam como ele gosta de cantar. D., fala aqui para nós: qual é a esperança da tua vida. Dá uma mensagem para nós, os teus ouvintes que estão

aqui todos reunidos. Diga qual é a tua maior esperança na vida...

D: esperança é cantar...

Terapeuta: para quem?

D: para todos. (...)

Terapeuta: (...) me diz uma coisa, D., como é que a música entrou na tua vida?

D: eu não sei...

Terapeuta: mas como é que é essa ligação com ela?

D: ah, a música, a primeira vez que eu cantei quando era pequeno era da Sandy e Jr. (...)

Terapeuta: como é que tu faz, assim, para escolher as músicas...

D: ah, a primeira que vem na cabeça... mas, quando tô no show, eu tô gravando porque senão a gente pode esquecer...

Terapeuta: como é que tu grava?

D: como é que a gente grava? Tu nunca viu uns cantores que eles gravam e botam um negocinho no ouvido...

Terapeuta: ah, tá, grava num aparelho e bota um negócio no ouvido... (...)

D: mas não é toda a música, é a letra.

Terapeuta: a letra...

D: a letra só, a música, os sons tudo é na hora...

Terapeuta: tá, e tu é um cara que é um cantor, um compositor, o que tu é?

D: sou um cantor

Terapeuta: tu é cantor?

D: e compositor”. (grifos nossos)

D. era cantor e compositor. Na última ocorrência do rap “Negô Drama” que ocorreu oito sessões após esta (39^a), a versão mostrada foi a mais complexa, com uma narração de várias instâncias, o que proporcionou ao narrador-autor a elaboração final da intriga deste rap. No percurso final do tratamento, mês de outubro, todas as outras narrativas analisadas já estavam completando seus ciclos de repetições. A última composição analisada do conjunto, o “Rap da Vida”, havia surgido pela primeira vez na sessão anterior (38^a). As sessões eram marcadas pelas lembranças de quase todas as músicas e raps compostos. O período era, então, propício para discutir os conhecimentos adquiridos sobre música, cantar e compor. A terapeuta constantemente se perguntava como aquele

rapaz sabia as extensas letras de músicas e raps que cantava nas sessões e não se tornava produtivo na linguagem escrita? O sintoma surge no lugar de algo que para o sujeito tornou-se inexplicável, ou inexprimível. O paciente D. queria ser alguém que pudesse realizar seus sonhos, um tema sempre presente em seus músicas raps, algo presente desde as suas primeiras composições, ou seja, explicar sua origem e encontrar um caminho para seguir. A sequência do rap “Negô drama” no contexto da sessão, apresentada a seguir, traz a referência de um narrador-autor na figura de um “homem guerreiro” que produz e realiza seus sonhos.

“(...) homem guerreiro que nunca perdeu nada, achar o caminho certo era tudo o que faltava. O meu conselho foi amigo verdadeiro, saudade de você agora eu tenho o tempo inteiro. Tiuru tá ligado, tiururu fica ligado, tiururur ao céu. Homem guerreiro que nunca perdeu nada, achar o caminho certo era tudo o que faltava. O meu conselho foi amigo verdadeiro, saudade de você agora eu tenho o tempo inteiro. (...) Aquela serra que partiu meu coração quando eu vi todos os sonhos acabado em ilusão. É e no meu rosto uma lágrima rolou... vai I... tudo me lembrava quando tudo começou... olha o sufoco, olha assim e entregou e uma pena ele colheu aquilo tudo que ele plantou... tiururur, tiururur ao céu.”

A terapeuta questionou esta narração. D., ao colocar-se na posição de guerreiro, afirma:

“Guerreiro é querer muitas coisas... o sonho dele é... tipo o meu sonho é... (...) é ser cantor... eu quero ser cantor, mas como “cada um, cada alegria, minhas tristezas quando elas são (...) meu andar distraído. Cada um, cada alegria, minhas tristezas quando elas são (...) E a dor que bate o coração (...) todo mundo tem um sonho... mas primeiro para mim ser cantor eu tenho que... eu quero fazer uma coisa antes... eu quero dar voltas... (...) eu quero dar volta por cima... eu quero pegar as fichas¹³, quero pegar o porquê da mãe, do que ela morreu... ah... o pai que não tem nada ver... ah... descobrir, entendeu? (...) tá, eu sei que ela morreu... eu quero saber do pai... (...) não sei, não tem na ficha, pode ser que esteja vivo ou morto...”

¹³ Ficha é uma referência do paciente ao seu prontuário institucional.

Esta sessão terminaria com muitas conversas sobre garotas, namorar, ficar e transar. São as preocupações de um adolescente que queria se firmar. Terminaria, também, o ciclo de repetições do rap “Negô Drama”, narrados na Voz do narrador-autor, que afirmava “sozinho você não é ninguém”, quando se trata de buscar compreender a sua origem, uma vez que, para ele, estava colocado que: “Você sabe como é andar na cabeça, a beira de uma raça”. O tratamento finalizou cinco sessões após esta. Na sessão seguinte (40ª), o narrador-autor completa a narração do rap Mãe com a sequência: “minha mãe para mim, é muito bacana”. Nas outras duas últimas, completava também a composição do rap da Vida (ver anexo C, “Rap da Vida”). D. transita nesta composição final pela origem de seu sintoma; o apoio de seus amigos; a dupla referência (identificação) com a diretora da instituição e a sua mãe biológica para ocupar o campo materno; ser guerreiro, ser preto. E, principalmente, discorre sobre o viver que vem associado: a pedir ajuda; a ir atrás, correr atrás; a perder pessoas; ralar; amar e viver; o sonho de ser amado; rimar; transar; ter filhos; esquecer o passado e vir o futuro; e sobre cantar, na voz dele: “eu sou cantor, eu canto para vocês. Para mim cantar tem que ter vocês. Porque sem cantar, sem vocês eu vou cantar para quê? Eu vou cantar para vocês. Eu quero só cantar. Assim eu me sinto melhor”.

A construção do ser para alguém é fundamento de um viver, o que veio como um fazer-se do paciente D. desdobrando-se no percurso terapêutico por um narrar-se através das suas composições musicais. A sustentação do tratamento pela via de um laço transferencial entre um narrador-cantor-autor e um terapeuta transcritor criou um campo de possibilidades para D. chegar a compreender-se em seu sintoma. E mais, para torná-lo autor de suas composições na Voz de um narrador-autor que cantou para si a sua história.

O quarto capítulo conclui esta tese, ao discutir a composição do texto narrativo como um recurso técnico em psicoterapia de orientação psicanalítica que objetiva a construção de um narrador-autor.

CAPÍTULO IV

CONCLUSÃO

4.1. O uso de narrativas em psicoterapia como um instrumento de intervenção em pacientes adolescentes com sintoma na aprendizagem da linguagem escrita.

As duas análises realizadas objetivaram comprovar como o uso de narrativas, escritas ou orais, podem ser um meio de trabalhar com adolescentes em psicoterapia de orientação psicanalítica, e que produzem sintoma na aprendizagem da linguagem escrita. Ao combinarmos a análise estrutural do texto narrativo (Todorov, 1971/2003) com a análise do discurso narrativo (Genette, 1972/1976), foi possível, primeiro, estabelecer que os textos produzidos pelo adolescente D. neste contexto organizaram-se como narrativas, e que aquelas que se compuseram por ciclos narrativos completos seguiram um padrão na construção de sua sintaxe; segundo, percorrer as diferentes posições narrativas do narrador na direção da construção de uma autoria. Este aspecto é fundamental quando se trata de trabalhar na clínica de orientação psicanalítica com as falhas no aprender. O desdobramento da segunda análise, a partir da primeira, demonstrou que as narrativas produzidas por este adolescente mostraram um percurso terapêutico gradativo que desvelou, através da relação transferencial terapeuta-paciente, a origem e o significado deste sintoma na vida deste adolescente. O efeito desta construção, elaborada ao longo do percurso terapêutico, proporcionou ao adolescente D. uma maior produtividade escolar, comprovada por sua passagem de ciclo na escola (ver anexo F), sua maior autonomia em buscar ler, escrever e compreender o significado das suas composições musicais, movimento este que foi se desdobrando ao longo do tratamento. Em síntese, as duas análises aplicadas conjuntamente auxiliaram a compreender e mapear o processo terapêutico e seus resultados.

As capacidades cognitivas que se desenvolvem a partir de um pequeno repertório comportamental adaptativo inicial dependem, em grande medida, dos primórdios da vida psíquica de alguém. A forma como uma criança se organiza intrapsiquicamente, através das primeiras relações com suas figuras parentais e dos arranjos circunstanciais disponíveis no início de sua vida, vão determinar o curso do desenvolvimento da inteligência desta criança e suas relações com o mundo.

Quando um adolescente não consegue se alfabetizar por problemas psíquicos, os tropeços da inteligência tornam-se evidentes e afetam a maneira deste adolescente construir conhecimento sobre si no mundo. É preciso, então, encontrar uma via de significar esta falta de simbolização. Neste trabalho, este espaço foi colocado pelo tratamento. Paín (1987) afirma que quando se trata de aprender, “a estrutura inconsciente descrita pela psicanálise tem por função a criação de sentido, à margem da significação lógica” (p.68). Para a autora, quando há entraves no processo de aquisição do conhecimento, que surgem pela via do sintoma, é preciso compreender como a instância desejante, representante do psiquismo inconsciente, interpõe-se à instância cognitiva (inteligência) e se torna expressa no discurso daquele que falha no aprender.

Um primeiro aspecto que a análise estrutural possibilitou evidenciar, além de afirmar que os textos em forma de composição musical produzidos pelo paciente D. organizam-se de forma narrativa, conforme propõe Todorov (1971/2003), foi, precisamente, o caráter repetitivo que esta produção adquiriu no contexto terapêutico. As consecutivas repetições das composições musicais do paciente revelaram as características próprias de uma produção sintomática. Em consonância com a abordagem de Paín (1987), acima, entender o problema de aprendizagem de ler e escrever como um sintoma é interpretar que em sua composição há algo inconsciente que não foi elaborado pelo psiquismo. E o trabalho de análise deve incidir sobre esta repetição. O que foi peculiar ao caso aqui trabalhado são as narrativas do paciente D., as quais foram gradativamente construídas através da repetição dos conteúdos temáticos, expressos nas diferentes composições da intriga em forma de duplos, que na sequência dos temas assim aparecem: sonhar-acordar; morrer/sobreviver-esperança; duplo-mãe; transgredir-viver/sofrer. A análise, assim, evidenciou a dinâmica do conflito psíquico do paciente D., que desconhecia sua origem parental, o que o fez produzir sintoma no aprender. Esta dinâmica foi se reproduzindo em uma cadeia de repetições em suas composições narrativas até a elaboração deste conflito. Kristeva (1969/2003, 1967/1980) já pontuava que o texto narrativo em contexto psicoterápico é um meio eficaz de abordar o sujeito em seu sintoma. Primeiro, porque o texto narrativo é um texto que se abre às diferentes possibilidades de produtividade significativa e, segundo, porque evidencia a *escritura* (Todorov, 1968/1981), isto é, a escrita que produz um sujeito.

Um segundo aspecto, também corroborado pela análise estrutural na direção de explicitar o processo terapêutico, relaciona-se à sintaxe narrativa encontrada nas composições do paciente D. As composições narrativas de D. caracterizaram-se por dois aspectos que são essenciais à narrativa, a sucessão e a transformação (Todorov, 1971/2003): quatro delas mostraram, em sua sequência narrativa, a intriga colocada de forma condensada (Todorov, 1968/1971). Todorov afirma que a intriga de uma narrativa pode estar presente em mais de uma sequência narrativa como meio de elaborar a articulação entre os personagens e suas ações. Novamente, o aspecto repetição salienta-se como característica do processo terapêutico que se dá através da narratividade. As quatro composições do paciente D. que atingiram ciclos completos, os raps “Negô Drama”, Rap da Vida” e “Mãe”, e a música “É preciso saber viver”, ao proporcionarem o trabalho clínico dos conteúdos recorrentes morrer, viver, mãe, sofrer, saber, caracterizam um padrão narrativo de articular a intriga. Em todas estas composições narrativas o protagonista apresentava alguma imperfeição interna, e este, ao ser confrontado ou ao sofrer algo, transforma-se. Este processo ocorreu em “Negô Drama” e no “Rap da Vida”, quando o protagonista, um transgressor ou um desviante, na Voz do autor-paciente D., confronta-se com a morte e com a institucionalização. A composição narrativa destes textos sofreria, ao longo do percurso terapêutico, uma série de substituições, de uma primeira sequência inteira até atingir seu ciclo completo de transformação. No rap “Mãe” e na música “É preciso saber viver”, novamente o protagonista, um sofredor ou um malandro, na Voz do autor-paciente D., confronta-se com a morte (da própria mãe) e com a necessidade de um saber sobre viver. Neste dois casos, as sequências narrativas sofreriam, no percurso, modificações por sucessivas combinações dispostas uma após a outra, até atingirem seu final.

Em síntese, a análise estrutural evidenciou que o uso de narrativas na psicoterapia com adolescentes que produzem sintoma de não aprendizagem da linguagem escrita é um instrumento eficaz para trabalhar a dinâmica do paciente, em sua repetição, assim como o próprio processo clínico que faz aparecer esta repetição.

A segunda análise do mesmo material, com foco no discurso narrativo, em seu aspecto Voz (Genette, 1972/1976), ajudou a explicitar as diferentes posições que os narradores do paciente D., e o próprio autor D., assumiram nas suas composições. Especificamente, foi possível, com esta análise, identificar as

flutuações que o paciente-autor produziu em sua narração, à medida que o processo terapêutico se desenrolava. Ao contar suas histórias para o terapeuta como seu interlocutor primeiro, o adolescente conseguiu desvelar seu próprio sofrer de não conseguir aprender a ler e escrever.

Das nove composições analisadas, em quatro delas, “Ontem tive um sonho”, “Acordo de manhã”, “Mãe” e “Rap da Vida”, foram encontrados narradores extradiegéticos internos àquilo que contavam. Nas duas primeiras, a narração se dá através de um personagem, e nas duas últimas, é o próprio autor quem conta. Nas demais composições, “Negô Drama”, “Ontem um menino”, “Alma Gêmea”, “Eu não sou delinquente” e “É preciso saber viver”, os narradores do nível extradiegético são externos ao que contam. Na música “É preciso saber viver” é o autor que narra, de forma testemunhal, a história; nas demais, a narração é realizada por um personagem.

Dentre as quatro composições que atingiram ciclos completos, “Negô Drama”, “Mãe”, “É preciso saber viver”, e o “rap da Vida” duas delas, o rap “Mãe” e “rap da Vida”, se caracterizam como composições complexas, de acordo com Genette (1972/1976). Isto porque dispõem a história contada num tempo intercalado. Para Reis e Lopes (1988), este tipo de narração fragmenta o próprio ato de contar a história em várias etapas interpostas antes de concluí-la. No rap “Negô Drama”, também se encontra esta caracterização, porém no nível metadiégetico, em que o autor conta sua própria história. Aliás, em três destas narrativas é o autor quem narra a história como um narrador autodiégetico, ou seja, na posição do herói, exceto em “É preciso saber viver”, quando o autor assume a posição de testemunha, como já salientado acima.

As posições que os narradores do paciente D. vão assumindo ao longo do tratamento provocam o movimento de escolhas do autor ao contar suas histórias, e, também, mostram como gradativamente ele, autor, vai aparecendo de forma direta como sujeito de suas produções. Nas duas primeiras, o autor conta através dos personagens o que seriam estados de estar no mundo: sonhando ou acordado. Na terceira narrativa, no rap “Negô Drama”, o autor surge no segundo nível (metadiégetico) para falar de si como um herói. Retorna à posição externa em “Alma Gêmea”, e aparece como protagonista no rap “Mãe”, uma narração intercalada, que traz as vivências e sentimentos do paciente sobre a sua própria mãe, muito próximo do tipo de narração encontrado na forma de um “diário de índole narrativa” (Reis e Lopes, 1988, p.114). O autor sai de cena no rap “Eu não

sou delinquente”, mesmo utilizando a primeira pessoa e o tempo presente para compor esta narrativa, o que, segundo Genette (1972/1976), não deixaria de indicar a tentativa do narrador de fazer convergir “a duração da história” e a “distância que a separa do momento da narração” (p.220). Esta composição traz a repetição da afirmação que para viver é preciso saber. Este é o saber que, inclusive, ele negava no sintoma de não aprender a linguagem escrita. Finalmente, em sua última narrativa, o “Rap da Vida”, o narrador-autor retorna para completar sua história. Estes percursos dos narradores de D. evidenciam “precisamente a história do seu herói – a sua própria história – até o ponto (...) em que ‘o herói se vai tornar narrador’”. (Genette, 1972/1976, p.225, grifos do autor). E isto acontece pela via da escrita que na clínica significa uma *escritura* de si na posição de quem conta.

Os três narradores dos raps “Negô Drama”, “Mãe” e o “Rap da Vida” são narradores autodiegéticos. Para Reis e Lopes (1988), este tipo de narrador faz aparecer uma atitude narrativa na qual o narrador da história relata suas próprias experiências como personagem central da história, o que se evidencia nestes três raps. O primeiro destes raps foi contado no tempo passado e os dois últimos trabalharam com uma sobreposição temporal que, para Reis e Lopes, se torna um recurso do narrador para marcar uma distância e uma fratura entre o “*eu* da história e o *eu* da narração” (p119). Este percurso narrativo do paciente D. caracterizou a forma como ele falou de si ao longo deste ano de psicoterapia. Um relato autobiográfico que o paciente fez em forma de narrativa, para mostrar o efeito de uma cisão que a falta de um saber sobre sua origem ocasionou. Esta cisão, inclusive, apresentou-se pelo sintoma do não aprender a ler e escrever.

A produção de narrativas em psicoterapia de orientação psicanalítica, portanto, pode tornar-se um dispositivo que auxilia o processo terapêutico de pacientes adolescentes que fazem sintoma na aprendizagem da linguagem escrita. Para o paciente, abre-se um campo de construção de sentido sobre o seu próprio sintoma; ao terapeuta, auxilia a acompanhar o próprio processo terapêutico, que se sustentou na relação de transferência, buscando a autoria do paciente sobre suas produções. Genette (1972/1976) afirma que “o verdadeiro autor da narrativa não só é quem a conta, mas também, e por vezes muito mais, quem a escuta. E que não é necessariamente aquele a quem é dirigida: há sempre gente *ao lado*” (p. 260, grifos do autor). O resultado terapêutico é o caminho de autorizar-se a ser

sujeito de suas composições. Neste sentido, D. percorreu este caminho ao aprender a *escutar-se* em seu sintoma.

4.2. Considerações Finais

A construção deste trabalho de pesquisa em psicoterapia de orientação psicanalítica foi uma proposta que surgiu para a autora no tempo ainda de sua especialização em atendimento clínico, e que aqui foi narrada sob o *gênero tese*, como já colocado na introdução desta tese. A interlocução para fazê-lo neste formato vem do questionamento de vários autores e pesquisadores que têm se dedicado a pensar a atualidade da prática clínica psicanalítica para atender as inúmeras crianças e adolescentes que vêm aos consultórios de psicólogos e psicanalistas buscar *resposta* sobre suas falhas em adquirir conhecimento pela via da aprendizagem.

Investigar em psicoterapia não é um percurso fácil. Exige escolhas conceituais e metodológicas importantes que irão definir a forma de abordar o problema, o lugar do pesquisador e a extensão de sua aplicação. Neste trabalho, especificamente, algumas escolhas direcionaram e marcaram o percurso do mesmo, trazendo com elas as limitações inerentes ao trabalho de pesquisa presentes em qualquer área do conhecimento, mas especialmente na pesquisa em psicoterapia.

Uma primeira escolha foi trabalhar com as dificuldades de aprendizagem da linguagem escrita como um sintoma. O recorte teórico eleito para atender a esta orientação foi a psicanálise, e pesquisar neste referencial tem suas peculiaridades. A escolha da autora de exercer o lugar de terapeuta e pesquisador ao mesmo tempo já traz em si um viés. Ao mesmo tempo em que a terapeuta conduzia o tratamento, fazia também a coleta dos dados. Esta questão esteve presente durante todo o tratamento, exigindo da autora um grande esforço para desdobrar-se entre estes dois lugares.

Todas as sessões foram gravadas e transcritas. Para as transcrições das sessões, optou-se por utilizar o gravador e o material gravado como colaboradores. A terapeuta-pesquisadora utilizava o material transcrito, as narrativas, nas sessões com o paciente, e muitas vezes voltou às gravações para verificar as *letras das composições musicais* do paciente D. e o conteúdo da sessão na qual foram produzidas. O gravador, por sua vez, passou a ser *peça* do

contexto, sendo utilizado pelo paciente como *microfone* para cantar, nas sessões, suas histórias, suas músicas e raps.

Uma segunda escolha foi registrar a sessão por escrito. Esta opção foi feita para atender a um dos objetivos primeiros que era o de compreender as dificuldades da aprendizagem da linguagem escrita pela via da clínica com a intenção de *abrir* para este adolescente um espaço de produtividade neste campo da linguagem. Tudo era passível de registro, nomes, brincadeiras, jogos e mesmo as letras dos raps e músicas. Sempre se buscou partilhar com o paciente estes registros, mesmo que o volume destes, durante o período inicial do tratamento, fosse *deslocado* para a terapeuta. Isto aconteceu por uma solicitação insistente do paciente, que aos poucos foi *tomando* para si os registros, e até trazendo algumas letras escritas fora do tratamento. Registrar foi, então, uma escolha feita pela terapeuta-pesquisadora e teve a finalidade de se constituir como um contraponto ao sintoma de não escrita.

Uma terceira questão não envolveu a possibilidade de escolha, mas se coloca como tal: a efetivação do termo de consentimento informado trouxe a dúvida sobre quem assinaria. A orientação do Comitê de Ética foi pontual, indicando que deveria ser a instituição de abrigo e o próprio adolescente. A necessidade de se conseguir o termo de consentimento livre e esclarecido de pacientes em trabalho psicoterápico de orientação psicanalítica sempre suscita discussão, sendo que a mais veemente refere-se à interferência na relação transferencial paciente-terapeuta. Neste trabalho, procurou-se ter em conta esta possibilidade e trabalhar esta possível interferência durante todo o percurso terapêutico.

A quarta escolha foi feita com relação aos procedimentos de análise dos dados. A primeira análise (estrutural) foi utilizada para definir o tipo de texto produzido, ou seja, narrativas, e já havia sido empregada antes com o mesmo objetivo. A segunda (discurso narrativo: domínio Voz) demandou a construção de um modo de operacionalização da análise que exigiu um tempo maior e que, portanto, pode trazer questionamentos.

As questões acima colocadas, oriundas de escolhas feitas para empreender a presente investigação, apenas evidenciam o processo que é característico da clínica psicanalítica, ou seja, a construção incessante de alternativas para a solução de dificuldades. Neste sentido, esta pesquisa talvez possa apontar um percurso técnico que auxilie os profissionais a discutir o próprio processo

terapêutico, bem como seus resultados. A relação entre a prática e a teoria é o que pode relativizar as necessidades de modificação da própria clínica. Este trabalho, ao propor uma abordagem técnica para a terapia de pacientes com sintomas na linguagem escrita, talvez possa contribuir para a sistematização do conhecimento que se produz através da pesquisa, no caso aqui, em psicoterapia de orientação psicanalítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, S. F. C. de (2001, October). Psicanálise e educação: revendo algumas observações e hipóteses a respeito de uma (im)possível conexão. III Colóquio Internacional do LEPSI, São Paulo, Brasil.
- Araújo, A. T. da S. (2002). A clínica e os problemas na aprendizagem. *Psicologia: Teoria e Prática*, 4(1), 13- 20.
- Barthes, R. (2000). O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos. São Paulo: Martins Fontes. (Original published in 1953)
- Bastos, M. B. (2006, November). Transmissão da psicanálise a educadores: quando a circulação da palavra implica um fazer- dizer. In M. C. M. Kupfer, L. de Lajonquière, Rinaldo Voltolini (Chair). VI Colóquio Internacional do LEPSI, São Paulo, Brasil.
- Benjamin, W. (1987). O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In W. Benjamin (Ed.), *Magia e técnica, arte e política*. (pp.197-221). São Paulo, Brasil: Brasiliense. (Original publicado em 1936)
- Beran, E.; Unoka, Z. (2005). Construction of self-narrative in a psychotherapeutic setting. An analysis of the mutual determination of narrative perspective taken by patient and therapist. In U. M. Quasthoff & T. Becker (Eds), *Narrative Interaction* (pp. 151-167). Amsterdam, Netherlands: John Benjamins Publishing Company..
- Boehs, A. E. (2000). A narrativa no mundo dos que cuidam e são cuidados. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, 8(3), 5-10.
- Brunel, P., Madelénat, D., Gliksohn, J.-M.; Couty, D. (1988). *A crítica literária* (M. Appenzeller, Trans.). São Paulo, Brasil: Martins Fonte. (Original work published in 1977)
- Campos, R. O. (2005). O encontro trabalhador-usuário na atenção à saúde: uma contribuição da narrativa psicanalítica ao tema do sujeito na saúde coletiva. *Ciência & Saúde Coletiva*, 10(3), 573-83.
- Cohen, R. H. P. (2007) Do universal ao singular: um tratamento possível do fracasso escolar. *Estilos Clínicos*. 12(23), 56-67.
- Cordioli, A. V. (Ed.). (2008). *Psicoterapias: Abordagens atuais* (3ª ed.) Porto Alegre, Brasil: Artmed.
- Costa, A. (2001). *Corpo e escrita: relação entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro, Brasil: Relume Dumará.

- Charaudeau, P.; Maingueneau, D. (2004). *Dicionário de análise do discurso* (P.F. Komesu, Trad.). São Paulo, Brasil: Contexto.
- Cordié, A. (1996). *Os atrasados não existem*. Porto Alegre, Brasil: Artes Médicas.
- Dantas, M. T. L. (2007) *Trabalho, Identidade e Discurso: análise de narrativas de pacientes psiquiátricos em entrevista de pesquisa*. Unpublished doctoral dissertation, Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil.
- De Conti, L. (2004). *O processo de composição narrativa no encontro terapêutico: (des)construindo autorias*. Unpublished doctoral dissertation, Curso de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil.
- Degenzajn, R. D.; Roz, D. P.; Kotsubo, L. (2001). Fracasso escolar: uma patologia dos nossos tempos? *Pediatria*, 23(1), 106-13.
- Ducrot, O.; Todorov, T. (1998). *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem* (A.K Miyashiro, J. Guinsburg, M.A.L. Barros & G.G. Souza, Trans.). São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva.
- Duero, D. G.; Arce, G. L. (2007). Relato autobiográfico e identidad personal: Um modelo de análisis narrativo. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 2(2), 232-275.
- Dutra, E. (2002). A narrativa como uma técnica de pesquisa fenomenológica. *Estudos de Psicologia*, 7(2), 371-378.
- Eco, U. (1986). *Lector in Fabula-A cooperação interpretativa nos textos narrativos* (A. Cancian, Trans.). São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva.
- Farias, F. R. de (2007) O fracasso escolar no cenário das patologias da contemporaneidade. *Arquivo Brasileiro de Psicologia*, 59(2), 232-244.
- Ferreiro E.; Teberosky, A. (1985). *Psicogênese da língua escrita*. Porto Alegre, Brasil: Artes Médicas.
- Freud, S. (1976). Algumas reflexões sobre a psicologia do colegial. (M.A.M. Rego, Trans.) In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (vol.13, pp. 281-288). Rio de Janeiro, Brasil: Imago. (Original work published in 1914).
- Freud, S. (1976). Escritores criativos e devaneios. (M.A.M. Rego, Trans.) In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund*

- Freud* (vol. 09, pp.149-158). Rio de Janeiro, Brasil: Imago. (Original work published in 1908)
- Freud, S. (1976). Recordar, repetir, e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). (M.A.M. Rego, Trans.). In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (vol. 12, pp.193-203). Rio de Janeiro, Brasil: Imago. (Original work published in 1914).
- Freud, S. (1976). Um nota sobre o 'bloco mágico'. (M.A.M. Rego, Trans.) In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (vol.19, pp.283-290). Rio de Janeiro, Brasil: Imago. (Original work published in 1925)
- Genette, G. (s/d). A narrativa e o seu discurso. (M. A. Seixo, Trans.). In G. Genette, *Discurso da Narrativa*. São Paulo, Brasil: Veja. (Original work published in 1972)
- Kaufmann,P. (1996). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: O legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar.
- Kristeva, J. (1974). *Introdução à Semanálise*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva.(Original work published in 1969)
- Kristeva, J. (1980). O texto fechado. (I. Gonçalves & M. Barahona, Trans.) In R. Barthes (Eds.), *Lingüística e Literatura*. (pp.143-170). São Paulo, Brasil: Martins Fontes. (Original work published in 1967)
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica 2*. (J.M. Arancibia, Trans.). Madrid, Espanha: Fundamentos. (Original work published in 1969)
- Kristeva, J. (2003). *História da Linguagem* (M.M. Barahona, Trans.). Lisboa, Portugal: Edições 70. (Original work published in 1969)
- Kupfer, M.C.M. (2002) A escrita na clínica psicanalítica. III Colóquio Internacional do LEPSI, São Paulo, Brasil.
- Laplanche, J.; Pontalis, J.B. (1998). *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Lemos, M. T. G. de (2007). Desejo de Educar? *ETD – Educação Temática Digital*, 8, 80-89.
- Lévy, P. (1996, October 19th). *O rio da informação banha a tribo global*. *Jornal Zero Hora*, 4-5.
- Oliveira, M. C. S. L. de; Vieira, A. O. M. (2006). Narrativas sobre a privação de liberdade e o desenvolvimento do self adolescente. *Educação e Pesquisa*, 32(001), 67-83.

- Paín, S. (1987). *A função da ignorância*. Porto Alegre, Brasil: Artes Médicas.
- Pereira, L. de F. F., Caldas, M. T.; Francisco, A. L. (2007) Da Experiência da Fala de Sujeitos Usuários na Clínica Psicológica às Suas Possíveis Repercussões. *Psicologia Ciência e Profissão*, 27(3), 476 – 495.
- Pereira, M. da G.; Maia, Â. (2001). Personalidade e Narrativa: hipertensão e asma: um estudo comparativo. *Revista Portuguesa de Psicossomática*, 3(002), 195-206.
- Reis, C.; Lopes, A.C.M. (1988). *Dicionário de teoria da Narrativa*. São Paulo, Brasil: Editora Ática.
- Rangel, M. H., Machado, B. C., Gonçalves, O. F. (2002). Anorexia Nervosa: A validação divergente de uma narrativa protótipo. *Internacional Journal of clinical and health psychology*, 2(1), 91-109.
- Salles, J.F. (2005). *Habilidades e dificuldades de leitura e escrita em crianças de 2ª série: abordagem neuropsicológica cognitiva*. Unpublished doctoral dissertation, Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil.
- Sandoval, V. M. G. (2006). *A narrativa como recurso para diminuir os níveis de ansiedade em crianças hospitalizadas*. Unpublished master's thesis, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Faculdade de Psicologia, Universidade de Colima. Colima, México.
- Santiago, A. L. B., Castanheira, M. L. (2004, September) Educação, Psicanálise e Saúde Mental: Nova Proposta de Diagnóstico dos problemas escolares [Abstracts]. In 2º Congresso Brasileiro de Extensão Universitária Belo Horizonte, Belo Horizonte, Brasil.
- Santos, J. R. (2008). *Quem ama literatura não estuda literatura: ensaios indisciplinados*. Rio de Janeiro, Brasil: Rocco.
- Silva, D. G. V., Trentini, M. (2002). Narrativas como técnica de pesquisa em enfermagem. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*,; 10(3), 423-32.
- Sousa, D. (2004) O mundo do texto e a psicoterapia fenomenológico-existencial. *Análise Psicológica*, 4 (22), 691-704
- Souza, R. T. de (s/d) Mal Estar Na Escola: Uma Leitura Psicanalítica. *Corpo Freudiano do Rio de Janeiro*.
- Todorov, T. (1971). *Estruturalismo e Poética* (J.P.Paes, Trans.). São Paulo, Brasil: Editora Cultrix. (Original work published in 1968)

- Todorov, T. (1973). As Categorias da Narrativa Literária. (M.Z.B. Pinto, Trans.) In R.Barthes (Ed.), *Análise Estrutural da Narrativa. Pesquisas Semiológicas* (pp.209-254). Petrópolis, Brasil:Vozes. (Original work published in 1966)
- Todorov, T . (1982). *A Gramática do Decameron* (E. Orlandi, Trans.). São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva. (Original work published in 1969)
- Todorov,T. (2003). *Poética da Prosa* (C. Berliner, Trans.). São Paulo, Brasil: Martins Fontes. (Original work published in 1971)
- Vasconcellos, F. M. de (2006, November). O que pode a psicanálise frente aos impasses da escolares? In M. C. M. Kupfer, L. de Lajonquière, Rinaldo Voltolini (Chair). VI Colóquio Internacional do LEPSI, São Paulo, Brasil.
- Vieira, A. G. (2001). *Do conceito de estrutura narrativa à sua crítica*. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 14(3), 599-608.
- Vincent, M. (2006, November) Fracasso escolar – reflexões! In M. C. M. Kupfer, L. de Lajonquière, Rinaldo Voltolini (Chair). VI Colóquio Internacional do LEPSI, São Paulo, Brasil
- Yin, R.K. (2001). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. (D. Grassi, Trad.). Porto Alegre, Brasil: Bookman.
- Zimmermann, D. E. (2004). *Manual da técnica psicanalítica: uma re-visão*. Porto Alegre, Brasil: Artmed.

ANEXOS

Anexo A

Carta de aprovação do Comitê de Ética



PRÓ-REITORIA DE PESQUISA
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA
CARTA DE APROVAÇÃO

pro.pesq

O Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul analisou o projeto:

Número : 2005443

Título : A escrita de narrativas como intervenção terapêutica em crianças e adolescentes

Pesquisador (es) :

<u>NOME</u>	<u>PARTICIPAÇÃO</u>	<u>EMAIL</u>	<u>FONE</u>
TANIA MARA SPERB	PESQ RESPONSÁVEL	sperbt@terra.com.br	33165246
GLAUCIA HELENA MOTTA GROHS	PESQUISADOR	grohs2004@yahoo.com.br	

O mesmo foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS, reunião nº 42 , ata nº 63 , de 27/10/2005 , por estar adequado ética e metodologicamente e de acordo com a Resolução 196/96 e complementares do Conselho Nacional de Saúde.

Porto Alegre, sábado, 29 de outubro de 2005


José Roberto Goldim
Coordenador do CEP-UFRGS

Anexo B

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido: Pais ou responsáveis

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS

Doutorado em Psicologia

Estamos realizando um estudo com o objetivo de intervir psicoterapeuticamente com crianças/adolescentes que apresentam dificuldades no processo de alfabetização. O tipo de intervenção caracteriza-se por uma psicoterapia de orientação psicanalítica que se utilizará da composição de narrativas conjuntamente com o psicoterapeuta como técnica de intervenção. O tratamento ocorrerá no período, aproximadamente de ano, com uma frequência que pode variar entre uma a duas vezes semanais. Desta forma pretendemos contribuir com uma nova maneira de abordar os sintomas de aprendizagem.

Pelo presente Consentimento, declaro que fui informado, de forma clara e detalhada dos objetivos e justificativa do presente Projeto de Pesquisa.

Estou ciente que:

- Posso questionar acerca dos procedimentos e outros assuntos relacionados à pesquisa caso surjam quaisquer dúvidas;
- Tenho a liberdade de desistir ou de interromper a colaboração de meu filho (a) neste estudo no momento em que desejar, sem necessidade de qualquer explicação;
- Da segurança de que meu filho (a) não será identificado (a) e que se manterá o caráter confidencial das informações registradas;
- Autorizo a pesquisadora a entrar em contato com os professores e/ou profissionais que já tenham atendido meu filho por razões referentes ao seu problema de alfabetização;
- Os resultados obtidos neste estudo serão divulgados em publicações científicas (periódicos), bem como poderão ser apresentados em congressos, uma vez que os dados de identidade de meu filho (a), como participante desta pesquisa, e os meus próprios, não serão mencionados;

Concordo que meu filho (a) participe do presente estudo, bem como autorizo para esta pesquisa a utilização do material das sessões terapêuticas. Reafirma-se que todos os dados referentes à identidade e privacidade do meu filho (a), que possam ter sido levantados neste estudo, serão mantidos em sigilo no Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

As pesquisadoras, responsáveis por este projeto são as psicólogas Gláucia Grohs e a professora Doutora Tânia Sperb, que podem ser contatadas através dos telefones: 51 33165112 ou 92735125.

Assino o presente documento em duas vias de igual teor e forma, ficando uma em minha posse.

Este documento foi revisado e aprovado pelo Comitê de Ética da UFRGS: nº 2005443.

Nome da criança: _____

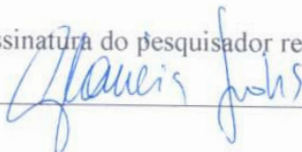

Mara Suzana A. Souza
Diretora NAR - Belém Novo
Matr. 0817.5
Fundação de Proteção Especial - RS

Assinatura do pai/mãe ou responsável pela criança



Assinatura do adolescente

Assinatura do pesquisador responsável:



Porto Alegre, 23 de novembro de 2005.

Anexo C
Conjunto das Composições

Composição 1: música “Ontem tive um sonho”

“Ontem eu tive um sonho, sonhava que você beijava minha boca e era tão linda. O que, que eu faço se é você que eu venero. Ainda te amo, meu amor, ainda te quero. Sem você por um segundo, meu amor fiquei perdido no mundo Sem meu amor fiquei perdido em um segundo. Como é que era bom, meu amor, fiquei sorrindo. Ah, ah, que lindo, que lindo. Sem você, amor da vida inteira. E sem você, linda, linda sereia. Sem você, paixão da vida inteira. E sem você, linda sereia. Ah, ah, que lindo, que lindo. Sem você, amor da vida inteira. E sem você, linda, linda sereia. Sem você, paixão da vida inteira. E sem você, linda sereia. Como que é que é... com meu amor quer me dar. Como era meu bom, meu amor... fiquei na vida... Vem que eu quero você, vem que eu quero você (...)

Mas tudo isso era só um sonho... linda...

D. xarope! (bum, bum) Ação não tem ibope! (bum, bum)

Eu curto hip-hop (bum, bum) e comigo ninguém pode! (bum, bum)

Tio sarado... só curto hip hop, comigo ninguém pode!

Somos do Acp, não nos damos com ninguém!”

Composição 2: rap “Acordo de manhã”

“Acordo de manhã, boto a cara na janela, meus olhos cheios de remelas, enquanto os caras camaradas andando por aí, com aquelas minas que eu já saí.

Olho pra baixo, bastante camarada, ando por aí, com aquelas minas que eu já saí.

Esqueço tudo isso e vou lavando o rosto...

Chego na rua, mas que cheiro de esgoto. Esqueço isso pra lá e fico na minha.

Mais tarde uma cerveja pra refrescar a cabeça

Eu sou um negô ... eu sou um negô xarope.

Eu sou negô de vitória”

Composição 3: rap “Negô Drama”

“Negô drama. Tento sucesso, a lama, dinheiro e inveja... Negô drama. O dinheiro tira o homem da miséria, mas não pode arrancar, tem que esquecer. Homem é homem, mulher é mulher, até morrer. Hum, mas é isso, aquilo, o quê? Tu não dizia que o que o senhor fez, o que o senhor faz por sente drama... vai. senti negro drama vai, tenta ser feliz. Digo, na rua eu não morro então. O maquina vai no braço, solitária na floresta de qualquer pirraço. Olho para frente uma multidão deles cores, coração. Em São Paulo, terra de arranha-céu, arranha-céu, da torre da babel da linha brasileira. Todos contra o mundo, luz, câmara e ação. A cena vai. Mas o passado, mas o filho passa e vê que sozinho você não tenta, sozinho você, sozinho você não é ninguém, diz que na favela ouviu: “que é bonito”.era isso, aquilo porque tu não dizia. O seu filho quer ser preto... ah... que ironia. Escute utitupá. O que o Sr. fez? o que o Sr. faz? escute. Sente negro drama. Tenta ser feliz. Digo, na rua eu não morro, então. O maquina vai no braço, solitária na floresta de qualquer pirraço. Olho para frente uma multidão deles cores, coração... Em São Paulo, dia arranha-céu, arranha-céu, da torre da babel da linha brasileira. Todos contra o mundo, luz, câmara e ação. A cena vai. Mas o passado, mas o filho passa e vê que sozinho você não tenta, sozinho você, sozinho você não é ninguém, diz que na favela o que é bonito... Você sabe como é... aparador alemão, que nem I., cheirador de coquetel. Manda o recado lá para o meu irmão, ta usando droga... ta? ruim na minha mão. Pode ser um moleque todo dia... aquela mina nos zoou... pode ser. Manda o recado lá para o meu irmão, tá usando droga... tá ruim na minha mão...pode ser. Você sabe como é, andar com a cabeça, à beira de uma cacacá. Que nem o I., cheirador de papel. Manda o recado lá para o meu irmão, tá usando droga... ta ruim na minha mão...pode ser”... “manda o recado”, já falei.

Ele era funkeiro, mas era pai de família. Ele era trabalhador, pegava um pernoitado, tinha uma muita vizinhança. Era um cara maneiro, até que um sujeito apareceu com uma cara amarrada, sua voz morreu. Apertou o gatilho, pá-pá. Apertou o gatilho, deixou a vida para lá e esquecer o sentido quando o DJ detona. Coitado do nosso amigo que foi no baile curtir, hoje com sua família ele não liga do Rio... Era só mais dia que na estrela não brilha, era só mais um dia, que na estrela não brilha, ele era funkeiro, mas era pai de família! Ele era trabalhador, pegava um pernoitado, tinha uma muita vizinhança, era um cara maneiro. Mas tinha muitos amigos e ia no baile curtir. Foi num domingo de sol, ele saiu de

manhã, foi jogar seu futebol, deu uma rosa para mulher. Abraçou suas crianças. Não demorou, não demorar. Mantinha muitos amigos que indicava que ele era funkeiro, foi jogar seu futebol, numa tarde de manhã. Não apareceu, não, porque era só mais dia que na estrela não brilha. O cara com a cara amarrada, sua voz morreu. Levantou o gatilho, deixou a vida para lá, pá-pá e deixou o sentido, porque era só pai de família. era só mais um dia que na estrela não brilha, que era funkeiro, mas era pai de família...

tiururu, tiururu ao céu... homem guerreiro que nunca perdeu nada, achar o caminho certo era tudo o que faltava. O meu conselho foi amigo verdadeiro, saudade de você agora eu tenho o tempo inteiro. Tiuru tá ligado, tiururu fica ligado, tiururur ao céu. Homem guerreiro que nunca perdeu nada, achar o caminho certo era tudo o que faltava. O meu conselho foi amigo verdadeiro, saudade de você agora eu tenho o tempo inteiro. Tiuru tá ligado, tiururu fica ligado, tiururur ao céu, tiururu fica ligado, tiururur ao céu. Aquela serra que partiu meu coração quando eu vi todos os sonhos acabado em ilusão. É e no meu rosto uma águia... vai I. ... tudo me lembrava quando tudo começou... olha o sufoco, olha assim e entregou e.. tiururur, tiururur ao céu”...

Composição 4: rap “Ontem um menino”

“Ontem um menino que brincava me falou, que hoje é a semente do amanhã. Para não ter medo desse tempo vai passar...

mas eu não sei fazer poesia, eu sou mendigo ... (não sei o quê.. aí eles falam... chama o D. Aí eu vou lá)

sol, a cor do ouro. Céu é azul, a cor da água. Céu é branco a cor da paz. Os matos é verde, a cor da bandeira. A bandeira, a cor do sangue” (Aí a gente começa)

“ontem o menino que brincava me falou que hoje a semente do amanhã. Para não ter medo que esse tempo vai passar... Não te desespere, não deixe de sonhar. “Não deixe de sonhar, deixa a luz do sol brilhar, do céu, do seu olhar. Deixa a luz, deixa a luz do sol brilhar, fé na vida, fé no homem, fé no que será. Nós podemos tudo, nós podemos mais. Vamos lá, fazer o que será... Vamos lá fazer o que será. não te desespere, não tem mais o que sonhar.

Nunca desespere, nasce sempre das manhãs...

” perái que eu vou chamar um amigo meu o I. ... “deixa a luz do sol brilhar no céu do teu olhar”... R. vem... “vamos lá fazer o que será...Vamos lá fazer o que será...

Composição 5: rap “Alma Gêmea”

“Da metade da laranja, dois amantes, dois irmãos, duas forças que se acabem, sonho lindo de viver. Estou morrendo de vontade de você. Dá-lhe unha, alma gêmea. Bate o coração. Da metade da laranja, dois amantes, dois irmãos, duas forças que se acabem, sonho lindo de viver. Estou morrendo de vontade de você. Alma gêmea nunca se acabe. Alma gêmea é aquela alma que vem lá de cima para se encontrar com a de baixo. Alma gêmea, um dia morre e outro dia fica vivo. Então por isso hoje estou aqui com a música de novo... alma gêmea. Alma gêmea. Bate o coração. Da metade da laranja, dois amantes, dois irmãos, duas forças que se acabem, sonho lindo de viver. Estou morrendo de vontade de você”

Composição 6: rap “Mãe”

“estava na rua, estava nas drogas, estava nas ruas quando eu fui para F. Estava na rua, estava todo maltratado, estava espancado, estava apanhando... quando eu fui para F., fiquei lá, muito legal, mas quando eu soube, quando eu soube eu comecei a sofrer, comecei a chorar. Quando eu soube que minha mãe morreu, foi assim com a vida de uma pessoa, foi assim com todas as vidas. Um dia a gente ganha, outro dia a gente perde. Tem gente que gosta de uma coisa, tem gente que gosta de outra. Mas tem uma coisa que eu te digo que eu não vou esquecer: mãe, mãe é uma coisa que tem hoje e outro dia também não tem. Tu também não vai ter um dia, outro dia também não tem”. Um dia a gente fica vivo, noutro dia e gente não fica mais. Um dia a gente somos crianças, noutro dia somos pré-adolescentes. Um dia somo grandes, noutro adulto. Um dia, noutro dia somos velhos, noutro dia a gente morre...

mãe, mamãe. Eu te peço perdão, machuquei demais o teu coração. Aquele lugar para se sentir melhor. Se eu fosse você, me sinto só. Tem uma pessoa que agora eu vou falar, não é namorada, carinho e atenção. Ela ta sempre no meu coração. Eu acordo de amanhã, meu café ta na cama. Minha mãe para mim, é muito bacana. Mãe, mamãe. Eu te peço perdão, machuquei demais o teu coração. Aquele lugar para se sentir melhor. Se eu fosse você, me sinto só. Tem uma pessoa que agora eu vou falar, não é namorada, carinho e atenção. Ela ta sempre no meu coração. Eu acordo de amanhã, meu café ta na cama. Minha mãe para mim, é muito bacana”...

Composição 7: rap “Eu não sou delinqüente”

“Alô, alô, eu tô te ligando de um orelhão, tá um barulho, uma confusão...”. “falei com as estrelas e com a lua, deitei no banco da praça tentando te esquecer. Adormeci e sonhei com você. Você vem provocante, me deu um beijo doce e me abraçou. E bem na hora do ponto alto amor, já era dia e o guarda me acordou. Seu guarda, eu não sou vagabundo, eu não sou delinqüente, sou um cara carente, eu dormi na praça, pensando nela. Seu guarda, seja meu amigo, me bata, me prenda, faça tudo comigo, mas não me deixe, ficar, ficar, ficar, ficar sem ela.

Você vem provocante, me deu um beijo doce e me abraçou. E bem na hora do ponto alto amor, já era dia e o guarda me acordou. Seu guarda, eu não sou vagabundo, eu não sou delinqüente, sou um cara carente, eu dormi na praça, pensando nela. Seu guarda, seja meu amigo, me bata, me prenda, faça tudo comigo, mas não me deixe, ficar, ficar, ficar, ficar sem ela”

Composição 8: música “É preciso saber viver”

“Quem espera que a vida seja feita de ilusão pode até ficar maluco ou morrer na solidão. É preciso ter cuidado para mais tarde não sofrer. É preciso saber viver. Numa pedra no caminho, você pode sem tirar, numa flor que tem espinho, você se espinhar. É preciso o mal existe para mais tarde não sofrer. É preciso saber viver, saber viver ê-ê. Numa pedra no caminho, você pode sem tirar, numa flor que tem espinho, você se arranhar... é por isso que aconteceu, dois amigão se deixaram, dois amigão se deixaram. quem espera que a vida seja feita de ilusão pode até ficar maluco ou morrer na solidão. Então é por isso que eu sei que eu vou ficar com ele lá em cima. É preciso saber viver, saber viver, saber viver ê-ê... Pegô?

Vai você pode até não se ligar, mas uma coisa que eu sei, que você também sabe que todos nós é uma família, que todo dia a gente sabe que meu amigo de verdade não se anda por aí. o meu amigo é aquele amigo que me deram como irmão. Sempre a vida, o trabalho, o destino que sabe... é, é, é preciso saber viver, saber viver ê-ê”

Composição 9: rap “Rap da Vida”

“tava na aula, não queria estudar. A professora falou para mim vai estudar, porque isso quando tu tiver 18 anos tu vai aprender. Mas eu falei para professora, eu não quero estudar, eu quero namorar com a guriazinha do meu lugar. Ela falou bem assim: ‘não, não, não. Aqui é o teu lugar. Eu falei bem assim, não professora... quando eu tinha 10 anos eu ia de carro para aula... eu tava na escola lá era mu mundo... eu tava na escola aprendendo a ler, mas tinha muita coisa que eu não sabia. Foi assim que a minha professora ensinou, mas eu não queria muita coisa para aprender. Porque eu queria namorar, eu queria divertir. Tinha meus amigos que mandavam eu roubar, mas eu não queria, foi assim que eu aprendi que a vida lá fora... você vai se ferir. Quando você foi embora... os meus amigos meus riquinhos, eles iam de carro e eu ia de a pé. Teve um dia que eu fui de ônibus, voltei de carro. Peguei o avião e fui embora para Salvador.

Foi assim que eu aprendi. Foi assim que eu vi uma guriazinha bonitinha, me apaixonei por ela. E eu levei um tombo e cai do cavalo, nunca mais vivi. Eu voltei para Brasília, vi a minha queridinha com outro rapaz. Aquele rapaz me falou assim, ficou me olhando com uma cara de assustado. Aí chegue na sala de aula vi a minha professora e queria estudar.

Então estou aqui com 18 anos indo de carro. Agora to com 23 e eu to de avião. Olha só o D. de avião. O que parece nós aqui de fusquinha, não espera aí, quer uma carona? Eu te ajudo, não, não. É o Charlie Brown que me ajudou com aquela moto que ele tinha. Quando ele era o meu amigo ele era tão pequeno. Agora ta com 26 e eu to com 27. foi aí que agente fizemos aquela letra. Tomara que essa letra tenha o primeiro lugar. Fui, fui, fui, fui como eu fui espinha tudo arreventado... aquele carrão tão bonito, tão maravilhoso, nunca mais vi aquela guriazinha tão bonitinha no meu lugar. Mas muita dizia que era muita... tinha muita gente que dizia que era muita areinha para o meu caminhãozinho, que aquela guriazinha era muito bonitinha. Bonitinha, sem-vergonha, ordinária que eu venho aqui e te pego já-já”.

Anexo D

Eescrita do paciente D.: primeiro bimestre de tratamento

(1ª TESTAGEM)

1/ Diigo OIVO

DODA → bola

BEBE → mamão

CASA → casa

CD → cadeira

COCO →)

~~LAO~~ COCO

LAI ~~LAO~~ → COCÔ

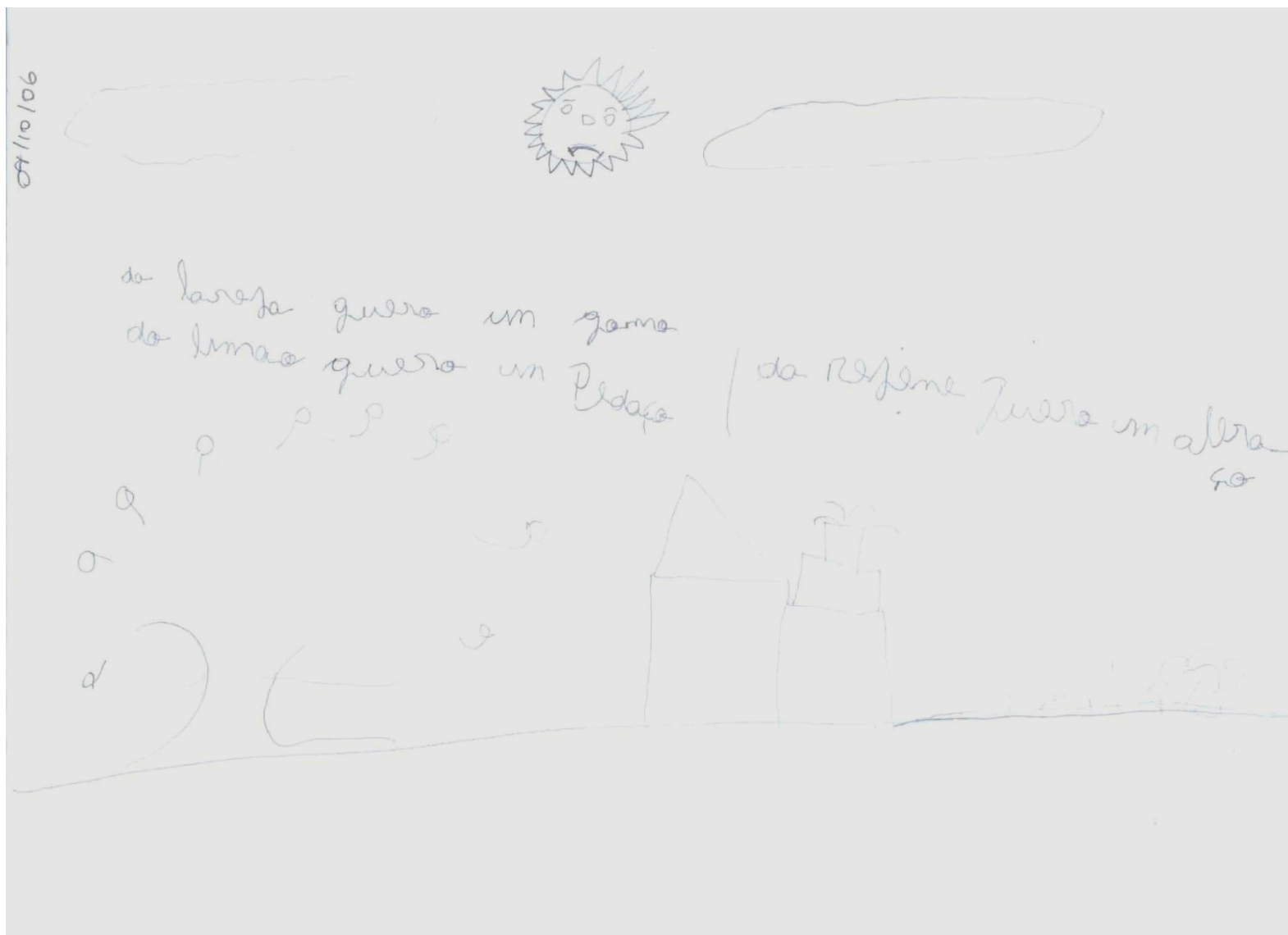
14

F

05/10/05

Anexo E

Produção escrita paciente D.: quarto bimestre de tratamento



Anexo F

Protocolo de Caracterização do Desempenho do Aluno - Percepção do Professor (Sales, 2005)

Protocolo de Caracterização do Desempenho Escolar do Aluno - Percepção do Professor

Nome do aluno: Diego Oliveira Data nascimento: _____

Nome do professor: Marilene

Escola: E.E.F. Nelyta M. Ramos

1. Ano/série de ingresso na escola: _____ / _____

2. Transferência de escola: 1. sim. Quando? _____ 2. não

3. Frequentou pré-escola: 1. sim. 2. não

4. Repetiu de ano? 1. sim - Série? 2 Quantas vezes? _____ 2. não

5. Como você considera o **desempenho escolar em geral** (considerando todas as áreas) do aluno(a)?

1. insuficiente – Nota de 0 a 4

4. muito bom – Nota 7 a 8,9

2. regular – Nota 5

5. ótimo – Nota 9 a 10

3. bom – Nota de 6 a 6,9

Caso tenha dificuldades, especifique a(s) área (s): _____

6. Como você considera o **desempenho** especificamente **em leitura** do aluno (a)?

1. insuficiente – Nota de 0 a 4

4. muito bom – Nota 7 a 8,9

2. regular – Nota 5

5. ótimo – Nota 9 a 10

3. bom – Nota de 6 a 6,9

Caso tenha dificuldades em leitura, especifique-as: _____

7. Como você considera o **desempenho** especificamente **na escrita** do aluno (a)?

1. insuficiente – Nota de 0 a 4

4. muito bom – Nota 7 a 8,9

2. regular – Nota 5

5. ótimo – Nota 9 a 10

3. bom – Nota de 6 a 6,9

Caso tenha dificuldades na escrita, especifique-as: _____

8. Como você considera o **desempenho** especificamente **em matemática** (cálculos) do aluno (a)?

1. insuficiente – Nota de 0 a 4

4. muito bom – Nota 7 a 8,9

2. regular – Nota 5

5. ótimo – Nota 9 a 10

3. bom – Nota de 6 a 6,9

Caso tenha dificuldades em matemática, especifique-as: _____

9. Considerando o desempenho do aluno em LEITURA, indique o grau de desempenho nos seguintes níveis:

a) Fluência de leitura (leitura veloz e correta/precisa)

1. () muito fluente
2. () fluente
3. (x) pouco fluente ou não fluente

b) velocidade (rapidez) de leitura

1. () muito rápido
2. () rápido
3. (x) lento ou muito lento

c) precisão (exatidão) de leitura (leitura correta)

1. () muito preciso
2. () preciso
3. (x) impreciso ou muito impreciso (comete muitos erros)

d) compreensão da leitura de parágrafos ou textos (histórias)

1. () compreensão boa ou muito boa
2. (x) compreensão razoável
3. () compreensão fraca ou não compreende

10. Você acha que ele (a) ouve bem? 1. () sim 2. () não Porquê? _____

11. Você acha que ele (a) ouve enxerga bem? 1. () sim 2. (x) não Porquê? *Cuidado olhar bem de perto.*

12. Seu aluno freqüenta ou freqüentou algum atendimento profissional especializado (como neurologista, psicólogo, psiquiatra, fonoaudiólogo, psicopedagogo, ...)?

1. () sim Qual (is)? _____ Porquê? _____
2. () não

Outras observações sobre o aluno que julgares necessário relatar: _____