

# Diálogo com Victor Guerra: ritmo e identidade cultural\*

ALBERTO KONICHECKIS\*\*

---

Com Victor, tinha uma grande amizade, nutrida por abundantes diálogos pessoais clínicos e científicos. Era um interlocutor de uma curiosidade infinita, erudito, interrogador, calorosamente receptivo e extremamente inspirador. Porto Alegre interveio de maneira determinante em nossa amizade. Conhecemo-nos em Montevideu no início dos anos 2000. Alguns anos depois, e graças a trocas que tivemos com Salvador Celia, criamos — os três — um diploma universitário, outorgado pela Université de Provence, na qual eu trabalhava à época.

O diploma universitário chamava-se “Clínica da perinatalidade, transtornos dos vínculos precoces”. O curso transcorria paralelamente em Montevideu e Porto Alegre. Docentes dos três países - Brasil, França e Uruguai - nele intervinham. Penso que minha participação na Jornada do CEAPIA faz parte da herança dessa belíssima e fecunda experiência. Muitos colegas gaúchos conheceram Victor. Alguns se fazem aqui presentes. Certamente receberam dele conhecimento, sabedoria, bem como poesia e sensibilidade criativa na clínica. Assim, ao longo desse encontro com os colegas do CEAPIA, tenho a impressão de dar sequência ao diálogo, tão rico e inspirador, que tinha com Victor. Tentarei deixar explícito esse tipo de troca através da temática do ritmo e da identidade cultural.

Com Victor, partilhava um ponto de vista essencial a respeito do nosso ofício de psicanalistas: a importância dada às experiências psíquicas mais precoces. Victor as chamava “o complexo do arcaico” e, de minha parte, denomino-as *vínculos precoces*. A noção de vínculos precoces foi-me inspirada pela diferenciação possível de estabelecer com aquilo que habitualmente chamamos *relação de objeto*. Esta concerne, sobretudo, aos objetos psíquicos internos, fantasmáticos, com os quais existem esquemas relacionais estabelecidos. Diferentemente

---

\* Artigo elaborado para a XXXIX Jornada Anual do CEAPIA, realizada em agosto 2018, com o tema “ Caminhos da Subjetivação na Clínica Contemporânea”. Tradução de Vanessa Schmitt.

\*\* Psicólogo, Psicanalista, Membro da Sociedade Psicanalítica de Paris (SPP), Membro da Sociedade Europeia de Psicanálise da Criança e do Adolescente (SEPEA), Membro da Sociedade Francesa de Terapia Familiar Psicanalítica (SFTFP) e Professor na Universidade Paris-Descartes.

da relação de objeto, o vínculo seria mais concreto e exterior. Parece-me que o tipo de relação que o bebê cria com seu meio não corresponde exatamente àquele das relações de objeto fantasmáticas, ainda que, evidentemente, as primeiras modalidades de vínculo determinem e condicionem as relações de objeto fantasmáticas ulteriores.

Cabe ressaltar aqui que a área abrangida pelos vínculos precoces não substitui o que se entende pelo sexual fantasmático infantil, que define o campo da psicanálise. Trata-se de uma dimensão suplementar que se imiscui no, entra em conflito com, completa o sexual infantil. No processo analítico, somos seguidamente levados a diferenciar o que corresponde ao sexual fantasmático infantil daquilo que corresponde ao complexo do arcaico.

As primeiras modalidades de experiência psíquica não constituem apenas um momento genético do desenvolvimento. O complexo do arcaico, ou campo dos vínculos precoces, nasce da experiência do bebê, mas permanece presente ao longo de toda a vida. Insisto nesse aspecto uma vez que, pelo diálogo que tinha com Victor, percebia-se a que ponto muitos analistas desconhecem a importância que deve ser dada a essa dimensão primária do psiquismo que, para nós, era evidente e fundamental.

Atualmente, trabalho na tradução e na edição da tese que Victor preparava. Ele devia defendê-la no momento em que, tragicamente, a doença o acometeu e a morte o levou. A tese estava praticamente concluída e intitulava-se “Ritmo e subjetividade no bebê”. Será publicada pela editora Erès, na França, ao final desse ano. Em 12 de janeiro de 2019, haverá uma jornada de apresentação e de discussão dessa obra na Université Paris Descartes, da qual participarão A. Brun, B. Golse, S. Missonnier, R. Roussillon, M. Vinar, do Uruguai e eu mesmo.

## **O ritmo no prisioneiro que dança**

Para ilustrar o que teria sido um diálogo com Victor, tomarei como ponto de partida uma passagem do capítulo sobre o ritmo, capítulo central da tese, no qual Victor comenta um trecho do livro *O furgão dos loucos*, de Carlos Liscano, escritor uruguaio.

Enquanto terminava a tese, interessava-se particularmente pela função psíquica do ritmo. Considerava-o como fundamental, fundador da vida psíquica. No capítulo da tese sobre o ritmo, retomando e desenvolvendo alguns de seus trabalhos precedentes (Guerra 2007, 2015), Victor propõe a exploração de várias de suas dimensões, dentre as quais destacam-se, em particular: a previsibilidade, a organização temporal, a continuidade psíquica, a integração das polaridades, a integração das polissensorialidades, a lei materna, o ritmo e a palavra no trabalho psicanalítico. A passagem do livro *O furgão dos loucos*, a partir da qual gostaria de dialogar mais precisamente com Victor, encontra-se na parte onde

este aborda o ritmo na criação artística como metáfora da subjetivação.

Dizia que Victor era um interlocutor atento e compreensivo em relação ao outro. Mas era, sobretudo, poeta e surpreendente. Ao trocarmos ideias, sempre trazia pontos de vista inesperados, novos e inovadores. Após serem mencionados por ele, esses pontos de vista pareciam evidentes. Foi o que me aconteceu a respeito dessa passagem de *O furgão dos loucos*. Havia lido o livro, mas os comentários de Victor me fizeram perceber aspectos cuja obviedade saltou-me, então, aos olhos, mas que não haviam sido observados na primeira leitura.

Carlos Liscano foi prisioneiro político durante a violenta ditadura que assolou o Uruguai entre 1973 e 1985. Começou a escrever na prisão. O trecho que eu gostaria de analisar descreve a situação de um prisioneiro que retorna à sua cela comum após ter sido punido durante um longo período na solitária. Liscano narra:

“Uma tarde, nos trazem um camarada que estive no isolamento durante meses. Oferecemos a ele o que comer, leitura, tudo o que queira.

Nada, nada lhe interessa.

Começa a escurecer, e dois ou três prisioneiros põem-se a tocar tambor em potes plásticos, sobre um caixote. O recém-chegado se levanta, esboça alguns passos de dança.

Gritos, aplausos.

Ele continua a dançar, ainda um instante.

E já não para, continua. Remexe-se, seu corpo busca o ritmo, o encontra.

Abrimos um espaço no meio da peça, pouco a pouco se forma um círculo de homens sentados por terra, sobre colchões, em torno desse que dança.

E o recém-chegado dança, dança. Os olhos fechados, roda, levanta os braços, remexe os quadris, os ombros, dobra o corpo, para, gira no sentido contrário.

Os músicos se cansam, estão fartos, mas a música não pode parar; outros assumem o tambor e os potes plásticos abandonados. A música precisa continuar, para que este homem continue a voar, a viajar, na sua dança, na sua coisa, na sua felicidade. Ele está feliz, feliz, percebe-se no seu semblante, nos seus olhos fechados, nas suas mãos, no seu corpo liberto. Fazia meses que estava só, que seu corpo não sentia o calor de outro corpo amigo perto de si. E ele dança, seu corpo dança, uma hora, uma hora e meia.

Estará doente?

Se for o caso, é um doente feliz.

Quando finalmente para, ele sorri, nos olha. Põe-se a falar.

Haveria algo para comer?

É outro; esqueceu que nos reteve por mais de uma hora na espera, alegres, preocupados. Visitou o lugar que necessitava visitar, sabe-se lá onde e com quem. Agora, é outro, e está aqui. Quer comer.”

## Ficção sobre as origens

A respeito desse episódio, Victor assinala que, embora se trate de um fato social, revela-se também uma metáfora do ser humano, na qual se tecem vários significados. Ele propõe abordá-la como uma “ficção sobre as origens”. Nela vemos um “recém-chegado” que, à maneira de um recém-nascido impossibilitado de falar, comunica-se através de seu corpo. Produz-se então uma “coreografia do encontro” (Roussillon, 2003), através do olhar, do canto e da música alheias.

Victor observa que, nessa experiência, o prisioneiro busca um ritmo, “seu” ritmo. Parece-me interessante indicar também que, desde o princípio, produz-se uma experiência coletiva e é, a partir dessa “vivência” grupal que, progressivamente, o prisioneiro experimenta suas sensações pessoais. Todavia essa vivência não é apenas coletiva, é também cultural. Quando de um encontro pessoal que teve com Liscano, Victor perguntou-lhe que música tocavam, o escritor respondeu “candombe”, que é uma música muito popular no Uruguai, extremamente ritmada, que se dança e se toca sobretudo durante a época de carnaval. Fora implantado e desenvolvido pela população de origem africana, porém tornou-se uma forma de música e dança típica de todo o Uruguai. O “candombe” fazia parte, também, dos elementos culturais vivos que partilhava com Victor.

Para ele, era importante salientar que o recém-nascido busca harmonizar os ritmos pessoais com aqueles do ambiente que o acolhe. Ele propõe considerar essa harmonização como uma “ritmicidade conjunta”, a qual cria um sentimento de identidade extremamente primário, aquele da identidade rítmica, que dá ao bebê um sentimento pessoal de continuidade de existir. Abordei essa ritmicidade e narratividade conjuntas produzidas a partir do corpo em algumas das reflexões a respeito da importância do movimento ao longo dos vínculos precoces (Konicheckis, 2015) e, sobretudo, no que concerne ao corpo simbolizante. Pelo movimento, o corpo cria e dá forma a experiências emocionais. Em algumas dessas expressões, como em Pina Bausch, por exemplo, a dança moderna não busca dar formas ao corpo, mas é o corpo que modela as experiências psíquicas (Gauthier, 2008).

Não se trata de um corpo simbolizante no sentido da motricidade, por demais ligado ao fisiológico, mas de um corpo em movimento suscetível a produzir o que se convencionou chamar *simbolizações primárias*. Contrariamente às simbolizações secundárias, essas não repetem uma ausência. Ocorrem no presente, no atual. Apresentam, mais do que representam. Esse processo, eminentemente criativo, constitui-se por figurações primárias, que deixam sinais, de modo a permitir às simbolizações secundárias emergirem.

As simbolizações primárias — em particular o movimento — prolongam, continuam e ampliam a experiência psíquica. Instauram, assim, vínculos entre a psique e o corpo, os quais caracterizam o processo de personalização de Winnicott (1962), graças ao qual a vida psíquica e pulsional pode ser abrigada no corpo.

Ao evocar o texto do prisioneiro descrito por Liscano, Victor interroga-se igualmente sobre as diferentes temporalidades presentes na experiência. Per-

gunta-se se a dança não atualizaria os primeiros sinais das relações com o outro, próximas às do bebê, que o permitiriam se reconhecer e se reencontrar. Esses sinais comportariam elementos do que ele denominou *identidade rítmica* e eu, *identidade sensorial* (Konicheckis, 2000).

No entanto, Victor insiste que, na experiência do prisioneiro, produz-se algo de novo na relação entre os outros membros do grupo, que não é apenas uma busca de sinais do passado. Coloco-me totalmente de acordo com ele, salientando a importância de uma experiência que não é apenas a reedição de outra anterior, mas a criação de outra nova. Esse ponto de vista parece-me essencial para compreender a presença, sempre atual, das simbolizações primárias no processo terapêutico, as quais não se reduzem aos sinais de eventos anteriores.

## Contágio de afetos

A partir da sequência do prisioneiro que dança e, a fim de situar a problemática da identidade cultural, gostaria de me referir ao *contágio de afetos*, que Freud (1921) expõe em “Psicologia das massas e análise do eu”, para dar conta do tipo de vínculos afetivos que se produzem em situações coletivas e grupais. Essa abordagem permite considerar que, vindo ao mundo, o recém-nascido não encontra uma pessoa única — a mãe — como também outras pessoas que constituem seu ambiente humano<sup>1</sup>.

O contágio de afetos permite, igualmente, vislumbrar o vínculo que se cria entre o prisioneiro e a comunidade. Ele dança e suscita um eco. Faz dançar e aplaudir os outros. Esse contágio de afetos é recíproco. O prisioneiro não é insensível aos afetos dos outros. O contágio se expande por reciprocidade. Uns percebem, pelo movimento corporal, os estados afetivos e emocionais dos demais. Assim como na canção de ninar, esse contágio e reconhecimento recíprocos são mediatizados pelos cantos e ritmos da cultura. A relação do prisioneiro com seus companheiros de infortúnio, como aquela do recém-nascido com as pessoas do seu ambiente, está cercada e ancorada nas bases da cultura.

À imagem dos fenômenos transicionais, nas experiências culturais, Winnicott (1971) afirma a importância do encontro entre o objeto subjetivamente concebido e aquele objetivamente percebido. O sentido subjetivo do prisioneiro encontra-se nas pessoas ao seu entorno. À maneira das experiências sensoriais mais precoces do bebê, esse “sentido” não possui significação inerente e preestabelecida mas, experimentado no espaço do cultural, pode ser subjetivado, e adquirir significações psíquicas partilháveis.

---

<sup>1</sup> O contágio de afetos foi particularmente retomado e trabalhado por Ophélia Avron (2012) a fim de descrever o que ela chama “a pulsão de interligação” constitutiva dos grupos. Victor apreciava muitíssimo sua abordagem. Para O. Avron, o contágio não é apenas uma das primeiras modalidades de vínculo emocional, mas também se encontra na origem das primeiras modalidades da pulsão que leva o indivíduo a formar conjuntos.

O contágio de afetos transita por um movimento identificatório bastante primário de imitação, que comporta riscos de des-subjetivação. Nos fenômenos transicionais prevalece a ilusão temporária de uma indiferenciação entre o fora e o dentro. A dança do prisioneiro cria, com efeito, um estado de transe onde o fora e o dentro, o íntimo e o compartilhado, o público e o privado, o si e os outros são temporariamente indiferenciados. Os riscos de alienação nessa experiência parecem evidentes, uma vez que um tal processo provoca o desaparecimento das diferenças e, com ele, o desaparecimento de qualquer sentimento pessoal. A identidade cultural comporta, portanto, um paradoxo, trazendo à pessoa um sentimento pessoal de existência enquanto a torna indiferenciada em relação a muitos outros. Pode-se perguntar, então, em quais condições o pertencimento a um grupo cultural favorece ou entrava o processo de subjetivação.

## **Ritmo e identidade cultural na adolescência**

A adolescência constitui um momento privilegiado para compreender a natureza do vínculo entre o indivíduo e o coletivo na formação da subjetividade. Os contornos da identidade adolescente se desenham pelo sentimento de pertencimento a histórias coletivas que oferecem, ao jovem, a esperança de viver suas pulsões pubertárias nascentes. Pode-se entender que, assim como no exemplo do prisioneiro, no adolescente produz-se uma forma de ilusão transicional, entre o subjetivo e o cultural, que o permite transferir sobre os conteúdos do mundo exterior experiências de integração de suas sensações pubertárias. Dessa forma, ele pode experimentar um sentimento de continuidade entre o dentro, potencialmente violento e destrutivo, e esse fora cultural, partilhado com outros, onde se encontram igualmente depositados os restos de heranças e filiações transgeracionais. Logo, a subjetividade cria-se pela interiorização dessas experiências partilhadas com os outros.

A fim de ilustrar e aprofundar um pouco mais essa problemática, apresentarei alguns elementos do tratamento de Leïla, que encontrei pela primeira vez quando ainda era uma adolescente e a quem já tive a ocasião de apresentar num texto precedente (Konicheckis, 2008). Os pais de Leïla são originários de um país do Maghreb, tendo se estabelecido na França quando eram recém-casados. Leïla é a quarta de seis filhos do casal. Durante a infância, sua irmã mais velha sofreu importantes distúrbios psíquicos. Sensível, compreensiva e discreta, Leïla evitou provocar a menor preocupação que fosse em seus pais.

Secretamente, no seu foro íntimo, ela se viu como a filha preferida de seu pai, o qual, pouco antes do momento em que começo a atendê-la, radicaliza seu pertencimento religioso. Ele adota atitudes rígidas e restritivas, proibindo em torno de si, e sobretudo às mulheres da família, comportamentos que havia tolerado até então, inclusive da parte de sua esposa, a mãe de Leïla. Proíbe-as

de manifestar qualquer sinal de feminilidade, de aproximar-se de garotos e de frequentar outros círculos sociais senão aqueles por ele designados.

O amor incestuoso de Leïla por seu pai nutre-se dessa violência repressiva que esculpe seus despertares pubertários. Toda veleidade amorosa se transforma em força de coerção. Assim que o pai de Leïla descobre uma foto da garota em trajes de banho numa piscina, ele a esbofeteia, e o tapa infligido permanece símbolo absoluto do contato entre eles. Ela está a ele atrelada pela violência extraordinária desse gesto. Suas bochechas rosadas ardem de dor e de paixão reprimida. Não consegue vislumbrar um futuro amoroso que não seja um casamento arranjado com um correligionário do pai ou uma ligação com um europeu, o que provocaria, de imediato, a sua exclusão abrupta da família. Todas essas, hipóteses que a impedem de imaginar que um dia ela poderá gozar de seu próprio corpo. Quando vem consultar, Leïla interroga-se sobre o futuro de sua vida amorosa.

Durante um período da sua terapia, o permitido e o proibido dos seus desejos se confundiam a uma e a outra de suas culturas: a magrebina e a europeia. Seus desejos, franceses, opunham-se às restrições religiosas, norte-africanas, de seu pai. Essa clivagem exacerbada e perpetuada entre as culturas no mundo externo tinha lugar de teatro, onde se encenava seu drama interior. Ela começou a sair desse dilema entre as duas culturas quando imaginou que, no país do qual eram oriundos seus pais, nem todas as mulheres usavam o véu. Lembrou-se então que, nas temporadas de verão, mulheres de short e miniblusa passeavam com desenvoltura em locais próximos ao mar. Grupos de garotas e garotos riam e se divertiam pelas esquinas ou nos bares da moda. Recordou-se também que, numa época distante, na sua infância, a mãe usava saias sensuais. Vem ao espírito uma das irmãs do pai que, com conhecimento de todos na família, levava uma vida afetiva cheia de liberdades e despreocupada.

Ao longo das sessões, essas clivagens se deslocaram. Leïla pôde estabelecer uma diferenciação entre a cena cultural externa e outra cena, aquela interna, dos seus desejos. Logo, iniciou-se na dança do ventre e em músicas próprias à cultura dos pais, com a qual deseja manter vínculos de pertencimento. Situou sua conflitiva familiar no interior de uma mesma cultura e não como uma oposição intercultural. O conflito pôde assim se individualizar, se subjetivar. Percebeu que a cultura ocidental não correspondia à imagem de depravação veiculada por certos círculos que frequentava. Para além da perversão e do fundamentalismo propalados pelos preconceitos de uns e de outros, de uma e de outra cultura, ela tentou abrir uma via absolutamente pessoal em direção à sua genitalidade pubertária nascente.

## **Conclusões**

Em diálogo com Victor, foram explorados certos aspectos do ritmo. Estou totalmente de acordo com ele para considerar que este último possui uma fun-

ção fundamental nos vínculos mais precoces que o bebê tece com as pessoas do seu meio. O ritmo cria vínculos indizíveis que, como na dança do prisioneiro, permitem ao indivíduo criar um sentimento pessoal na relação intersubjetiva com os outros. Pareceu-me interessante sublinhar o aspecto grupal e coletivo da experiência. Como nas canções de ninar, a dança do prisioneiro é pautada por músicas oriundas da área cultural. Constatamos que elas constituem um sustentáculo indispensável para sair de seu isolamento, não apenas em relação ao mundo exterior mas também ao mundo interno.

Podemos assim constatar que a identidade cultural, tão indispensável e fundadora para a vida psíquica individual, pela produção da indiferenciação, comporta também riscos de alienação e de des-subjetivação. Essa problemática, que une as experiências corporais e a identidade cultural, ganha uma relevância particular durante a adolescência. O caso de Leila nos permitiu ver como a identidade cultural, que corria o risco de ser fonte de violência e de repressão, pôde tornar-se, num outro momento, a via pela qual ela tornou viva e assumida a pulsionalidade pubertária nascente.

## Referências

- Avron, O. 2012. *La pensée scénique*, Toulouse, Erès.
- Freud, S. 1921. *Psychologie des masses et analyse du moi*, dans *Œuvres Complètes XVI 1921-1923*. Paris, P.U.F.
- Gauthier, B. 2008. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris, L'Arche.
- Guerra, V. 2007. *Le rythme entre la perte et les retrouvailles*, Spirale. 44, 139- 146.
- Guerra, V. 2015. *El ritmo y la ley materna en la subjetivación y en la clínica in-fantil*. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* 120, 133- 152.
- Konicheckis, A. 2000. *Identité sensorielle chez le bebe et chez l'adolescent*, dans Gutton, P. *Troubles de la personnalité, troubles de la conduite*, Paris P.U.F.
- Konicheckis, A. 2008. *De génération en génération : la subjectivation et les lies précoces*, Paris, P.U.F.
- Konicheckis, A. 2015. *Subjectivation et personnalisation par le mouvement. Symbolisations et identifications premières*. In Konicheckis A. et Korff-Sauss S. (éd.) *Le mouvement entre psychopathologie et créativité*. Paris, In Press.
- Liscano, C. 2001. *El furgón de los locos*, Buenos Aires, Planeta.
- Roussillon, R. 2003. *Séparation et chorégraphie de la rencontre*, dans A. Barbier *La Séparation*, sous la direction de A. Barbier, Paris, In Press.
- Winnicott, D. W. 1962. *Intégration du moi au cours du développement de l'enfant*. In *Processus de maturation chez l'enfant*. Paris, Payot.
- Winnicott, D. W. 1971. *La localisation de l'expérience culturelle*, dans *Jeu et Réalité* ch. VII, Paris, Gallimard.