

O brincar impossível: luto e representação

Beatriz Mano*

Existem alguns filmes que vão perdendo o viço e se esgotam naquilo que podem ter de ressonância psíquica, emocional e até mesmo de interessante à medida que refletimos sobre eles: ficam enquadrados como puro entretenimento. Outros, como é o caso de *Jeux Interdits*, ocorre exatamente o contrário: se tornam melhores e mesmo apaixonantes.

Exibido em 1952, em uma França ainda traumatizada pelos horrores da Segunda Guerra Mundial, *Jeux Interdits* (Brinquedo Proibido), é um filme de qualidade impar: profundamente ancorado no contexto histórico – o êxodo maciço dos franceses para a zona livre por ocasião da ocupação alemã – ele transcende esse contexto ao falar do Traumático. No caso, ao falar sobre a violência traumática com que a morte pode ser vivida pelo infantil quando exhibe sua face de horror: aleatória, trágica, fazendo naufragar o sujeito em um estado de desamparo de sentido.

O filme de René Clement, em sua alegoria, fala da chegada da morte, em sua realidade mais bruta, no sentido bioniano – o da precariedade de intermediação simbólica – aos lares franceses no contexto da II Guerra Mundial. Assim, chega a menina Paulette à fazenda dos Dollé, carregando a morte em seus braços: as cenas iniciais do filme extraem da massa em fuga da Paris submetida à ocupação alemã a pequena Paulette (uma menina de mais ou menos 6 anos), lançada num anonimato quando seus pais e seu cachorrinho são mortos por rajadas de metralhadoras que os atingem vindas do céu.

* Psicanalista, membro efetivo do CPRJ, mestre em Psicologia Clínica pela PUC-RJ, doutora em Psicologia Clínica pela PUC-SP e pós-doutoranda da USP. Autora do livro *Clínica do continente* (Ed. Casa do Psicólogo).

Ela toma em seus braços o cachorro morto e sai andando, como veremos, sem rumo, sem direção, sem busca. Nesse contexto, Paulette é acolhida por Michel, um garoto que deve ter uns 11 anos, que a leva para sua casa e para sua família, em um ambiente de *campagne* que alegoricamente nos remete a um primitivismo, à precariedade de recursos civilizatórios, ou recursos do Eu. Paulette traz em seus braços a marca da guerra, e dentro de si, o inominável.

Um pouco antes de Paulette chegar à fazenda trazida por Michel, chega a esta um cavalo que, assustado, fugira de um bombardeio – mesmo contexto onde Paulette é traumáticamente ferida pela experiência da morte dos pais. “É um cavalo de guerra.” (aliás, como o era o cavalo de Troia), adverte a mãe de Michel a um dos filhos que dele se aproxima. O rapaz é mortalmente ferido pelo cavalo e, em sua agonia final, como que projetada por identificação ao mundo interno de Paulette, a morte se instala no seio dessa família.

Para além da alegoria e do contexto social da guerra, o que o filme coloca em cena é a dimensão íntima da experiência traumática de morte encarnada pelas duas crianças. Não há no filme uma representação heroica da dor nem tampouco uma banalização da morte ou da perda que os estados de guerra muitas vezes suscitam. Muito pelo contrário: é do “terror sem nome” (BION, 1962) que se trata.

O filme me fez refletir sobre a relação entre a capacidade de representação da perda e da morte e o trabalho de luto: como fazer o luto diante das angústias inomináveis? É possível fazer o luto daquilo que não pôde ser representado, como muito frequentemente encontramos em estados traumáticos? A meu ver, esta é uma questão clínica, e desde já deixo na mesa para o debate.

O enredo do filme é basicamente encadeado em torno da construção de um cemitério de animais por Paulette e Michel ante a trágica experiência com a morte: ela havia perdido os pais e ele, depois, o irmão. A construção do cemitério, jogo proibido, um segredo que vincula as duas crianças em uma relação de beleza ímpar, se oferece, potencialmente, como lugar onde suas angústias poderiam ser mitigadas e, idealmente, um trabalho de luto podia ser posto em andamento. Talvez fosse uma possibilidade de as crianças se apropriarem de uma realidade ante a qual se viam apassivadas (FIGUEIREDO, 2016). Ou ainda uma tentativa de simbolização do sem sentido, nesse caso considerando o jogo como função psíquica de simbolização primária (ROUSSILLON, 1995).

Mas no “meu” filme, naquele a que assisti, a construção do cemitério falha no cumprimento dessas funções psíquicas. Cumpre, sem dúvida, função de recurso de proteção frente ao excesso traumático, mas de tal forma que termina atuando, predominantemente, o fracasso da função simbolizante. A função

psíquica da construção do cemitério só se revela, a meu ver, no final do filme. São esses os pontos de vista que pretendo apresentar a seguir.

Adianto minha hipótese: a precariedade do Eu destroçado pela experiência traumática que destrói, segundo Ferenczi (1932/1985), suas funções de síntese e, logo, de simbolização. Precariedade representada e/ou refletida pela precariedade simbólica do ambiente cuidador tal como fica representado pelo primitivismo do meio social da família Dollé, notadamente no que se refere à relação simbólica com a morte. Essa família não oferecia a Paulette, nem a Michel, como veremos posteriormente, condições suficientes de mediação de suas experiências traumáticas.

A respeito da *rêverie* materna (BION, 1962) – processo intersubjetivo através do qual a mãe cria o campo do subjetivo – diz Bion que não basta a mãe oferecer leite, amor e carinho; é preciso que ela transforme o não representado, as experiências emocionais vividas em estado bruto, em matéria prima para a utilização psíquica, isto é, em elementos passíveis de integrar as cadeias simbólicas: é preciso que transforme os terrores indizíveis em emoções suportáveis; que ofereça palavras que deem contorno e sentido ao vivido, propiciando, desse modo, a integração subjetiva. Penso ser pertinente estabelecer aproximações entre a gênese da capacidade de pensar, onde a formulação de uma *rêverie* materna está inserida como tempo primário, e os processos de simbolização. No entanto convém lembrarmos que Bion não era um naturalista, e que em sua concepção a *rêverie* materna pressupõe determinadas características estruturais e metabólicas do ambiente continente. Desse modo, concluímos, com ele, que falhas ou deformações na função maternante podem acarretar falhas na capacidade de simbolização (MANO, 2013).

Penso que, acolhida pelos Dollé, Paulette encontra nessa família carinho, alimento, um abrigo; sem dúvida algo de seu desamparo se alivia. Mas, a meu ver, ela não encontra aí as condições necessárias nem para a elaboração da morte traumática de seus pais, nem para o trabalho de luto, fato talvez representado no filme pelo final que o diretor virá a nos oferecer. Aparte uma pequena diferença, a que nos referiremos adiante, nesse final a situação traumática se mostra muito viva e do tempo presente.

Sei dos limites que se impõem quando analisamos personagens de um filme. Por isso, em minha abordagem irei predominantemente considerar algumas situações representativas de estados psíquicos que me fizeram ver, na construção do cemitério, não uma brincadeira proibida, mas a própria impossibilidade de brincar. E em acréscimo pretendo buscar elaborar a função psíquica que a construção do cemitério desempenhou para cada uma das crianças.

Cabe antes apontar, ainda que de modo muito sucinto, alguns aspectos teóricos que sustentam a leitura que faço do filme.

Primeiro compete diferenciar, como propõe Patrick Baudry (2003), trabalho *do* luto de trabalho *de* luto. O trabalho *do* luto diz respeito aos rituais socialmente organizados como enquadramento e possibilidade de elaboração dos sentimentos envolvidos. Neste sentido, esclarece o autor, o luto não seria um sentimento, mas uma “diretriz” ou um enquadre externo que facilitaria sua elaboração; mas seria, em última instância, um processo que o indivíduo não controla e que o constrange.

O trabalho *de* luto, por sua vez, depende da atividade psíquica do sujeito e nos remete à dimensão íntima e de apropriação subjetiva da experiência de perda. Diz respeito, como ensina Freud (1917 [1915]/1980), ao remanejamento dos investimentos psíquicos, imposto pelo teste de realidade. A possibilidade de trabalho de luto está em função da capacidade cognitiva e emocional de significar a perda, de compreender a irreversibilidade da morte; de poder suportar os aspectos ambivalentes, as angústias de culpa e angústias persecutórias que a perda do objeto desperta, abrindo mão de defesas onipotentes em prol de um movimento mais efetivo de reparação. Ou seja, implica um desafio psíquico, emocional e cognitivo.

A construção de um cemitério pelas crianças evoca, de imediato, o trabalho do luto, pela presença dos rituais socialmente organizados: animais mortos, cavar buracos, cruzeiros, nomes e rezas. Mas, a meu ver, no contexto do filme a brincadeira de construção do cemitério não implicava um movimento psíquico de trabalho de luto, impedido – talvez, por um lado, pelo estado traumático que coloca fora de cena a capacidade de lidar com os desafios psíquicos, emocionais e cognitivos necessários; e por outro pela precária condição do ambiente que acolhe a menina, quanto a cumprir a função de mediador de seu estado traumático, propiciando a integração subjetiva de sua dor.

O segundo ponto que quero abordar diz respeito ao estatuto do brincar, uma vez que a construção do cemitério evoca a ideia de uma brincadeira entre as crianças. Sabemos, desde Freud, que o brincar não designa apenas um comportamento tal como pode ser observado por um terceiro. O brincar, em termos psicanalíticos, implica um trabalho psíquico, ou – como precisará Roussillon (2009) – implica determinado tipo de trabalho psíquico com parâmetros específicos: o jogo como objeto para a psique e por ela investido para aí engajar seus múltiplos aspectos. Sabemos que Melanie Klein já havia evidenciado que, na brincadeira, os aspectos psíquicos inconscientes são, literalmente, “postos em jogo” – postos em cena no jogo. Winnicott expande a relevância

clínica do tema ao se interessar não tanto pela brincadeira, mas pelo brincar em si mesmo.

No capítulo IV do livro *O Brincar e a Realidade* – que tem o subtítulo “A Atividade Criativa e a Busca do Eu (self)” – Winnicott (1971/1975) diz explicitamente que, no que diz respeito à “busca do eu (self)”, poderíamos acrescentar: quando em um estado de anonimato (evidenciado no filme, a meu ver, pelo estado de desorientação da pequena Paulette quando perguntam seu sobrenome) “O eu (self) realmente não pode ser encontrado no que é construído com produtos do corpo ou da mente, por valiosas que essas construções possam ser em termos de beleza, perícia e impacto.” E conclui: “A criação acabada nunca remedia a falta subjacente do sentimento de eu (self)” (p. 81). Winnicott valoriza o processo: um processo do campo transicional que sustenta a experiência de “um estado não-intencional” (p. 81), isto é, não dominado pela intenção e ansiedade, condição para que o trabalho psíquico criativo, que move o verdadeiro brincar, possa acontecer.

A partir de Winnicott e influenciado por Green, Roussillon tem enfatizado a função simbolizante do jogo. Considera que o brincar e o jogo colocam em cena uma associatividade sensório-motora, como livre experimentação não apenas dos aspectos psíquicos inconscientes, mas também, de modo mais primário, da “matéria primeira” (Freud) do psiquismo. Isto é, naquelas situações em que a capacidade simbólica ainda está em desenvolvimento ou se encontra paralisada ou comprometida por experiências traumáticas, o brincar e o jogo podem se configurar como uma protossimbolização (ROUSSILLON, 2009). Mas nessas situações, o papel do ambiente cuidador é fundamental: deve cumprir função reflexiva e de mediação entre o sujeito e ele mesmo; entre o que foi experimentado e a possibilidade de sentido, entre aquilo que o sujeito vivencia e sua apropriação subjetiva.

Isso dito, retorno ao filme. Para Michel e para Paulette, que função psíquica possuía a construção do cemitério? Seria a mesma para ambos? Estaria a serviço de um trabalho de luto? A pequena Paulette – dominada por seu estado traumático – teria ela condição psíquica de empreender um trabalho de luto?

O traumático e a representação

Ferenczi, em seu *Diário Clínico*, fala do trauma que “age sobre o corpo e o espírito” de um modo “perturbador, por fragmentação”, destruindo as funções de síntese e, logo, interferindo no sentimento de Eu e na capacidade simbólica (FERENCZI, 1932/1985, p.105). A este estado traumático, Roussillon se refere

como traumatismo primário. E acrescenta: “O traumatismo primário afeta a organização dos processos e da simbolização primária” (ROUSSILLON, 1999. A tradução é nossa.), seguindo o modelo estabelecido por Freud que, em *Além do princípio de prazer* (1920/2011) propõe a concepção do traumatismo como arrombamento da função de para-excitação. Isso lhe permite conceber um traumatismo secundário que só afetará a integração da experiência ao processo secundário.

Após a trágica morte de seus pais, vemos Paulette andando a esmo: sem busca, sem fuga, sem direção: o próprio retrato do desamparo. Ela leva em seus braços a concretude de seu estado psíquico: seu cachorrinho morto. Não havia como representar seu vivido, não havia como dizer ou entender o que acontecera a seus pais, nem como falar de seu desamparo. Esta é a metapsicologia do trauma primário: há ruptura das fronteiras do Eu, as palavras não mais fazem borda e o pensar falha.

Poderíamos até supor um bom prognóstico para Paulette pelos movimentos que empreende: foi tocante vê-la (se me permitem a redundância) tocar o rosto da mãe morta e depois seu próprio rosto; tocar o cachorro morto e já enrijecido, e depois seu próprio rosto como para sentir no tato, na pele, a morte. Anzieu (1982), citando Tustin, ressalta que a distinção animado-inanimado é uma primeira distinção, fundante da possibilidade de outras. O animado e o inanimado se presentificam, por exemplo, na resposta ou na ausência de resposta, na desafetação ou rigidez do ambiente; no quente e no frio na pele do vivo e do morto. Na família Dollé, vemos a irmã reconhecer a morte do irmão por seu “olhar” de morto e por sua rigidez:

“Ele está com o olhar igual ao da vovó”, comenta ela na ignorância familiar frente à possibilidade de reconhecimento da morte do filho. “Ele está com os dentes trincados”. Em todos esses exemplos é no nível do Eu-corporal, das experiências de corpo, sensoriais, que algum sentido vai ser buscado, não para o traumático, mas para a morte em si mesma, que se faz presente.

Proponho que o recurso a um sentido que se inscreve primeiro no corpo evidencia a importância de que as palavras sejam encarnadas; ou então poderíamos dizer da ancoragem de um estado de Eu capaz de uma simbolização reflexiva ao nível do Processo Secundário, no Eu-corporal. No filme, o que se apresenta é a precariedade simbólica da família Dollé, notadamente no que diz respeito à morte. Para eles a ideia de morte parece não encontrar ancoragem na experiência, não ter uma referência subjetiva. Em uma discussão entre vizinhos, por exemplo, temos a impressão de uma impossibilidade de reconhecer se a avó, encontrada no rio, estava viva ou morta. Do mesmo modo, a família

não reconhece que o filho está morrendo. A morte, para eles, parece não ter um sentido nem ser questão; e o luto nada mais é do que ritos sociais, referências fragmentadas a símbolos importados da religião: a cruz, a reza, o coche e o cortejo fúnebre, o cavar um buraco para colocar o morto. Quando a morte se faz presente, ganha corpo – o corpo do filho – vemos surgir na família outro contexto simbólico: Michel reclama quando Paulette fala em cavar buraco para colocar seu irmão recém-falecido: “é do meu irmão que você está falando”, diz ele. A mãe expressa arrependimento e culpa, condição, segundo Klein (1940/1970), para que um trabalho de reparação e interiorização possa vir a ser feito: a dor se faz presente, eles pranteiam o morto. É de se notar que apenas muito tardiamente no filme se utiliza o vocábulo “enterro”.

Para Bion (BION, 1962; MANO, 2001), o pensar como ato de significação é algo mais do que a soma das experiências: implica uma transsubstanciação: a perda, o abrir o buraco e colocar o morto dentro, o coche fúnebre, as flores, a reza, o cemitério; nada disso faz um enterro, uma vez que todos juntos podem ser apenas um aglomerado de experiências emocionais e sensoriais. Enterrar implica algo simbólico, algo além da somas das partes. O enterro, tal como estou concebendo, pode ser parte de um trabalho de luto: as partes aglomeradas, uma vez que não implicam a apropriação simbólica da experiência – isto é, a integração da experiência ao Eu – está aquém das condições de possibilidade de luto.

Antes da morte do irmão, vemos que Michel brinca com os sentidos da morte. Ele encontra Paulette – que caminhava com o cãozinho morto em seu colo – quando corria atrás de uma vaca que havia fugido da fazenda. No primeiro diálogo entre os dois ele pergunta pela mãe dela e Paulette responde que ela morreu; pergunta pelo pai e ela responde que ele morreu. Ao que Michel constata quase desolado: “O meu não morreu. Se eu não pegar essa vaca, ele me bate”. É um grande contraste entre o traumático da experiência de morte que Paulette portava e o sentido metafórico que Michel empresta à experiência. Em outro momento do filme, ele dá de presente a ela um pintinho morto e conta, sem nenhuma culpa por sua alegria por ele estar morto:

– Jure que você não o matou, diz Paulette com os olhos transbordantes de angústia (aliás, uma angustia que seu olhar evidencia cada vez que a ideia do morrer se apresenta).

– Não o matei, garante Michel, ao que parece, mentindo. Quis dar água para eles e eles estavam de olhos fechados. Pensei que dormiam.

E logo em seguida:

– Então pensei: é bom estarem mortos.

- Por quê? Indaga Paulette.
- Para lhe dar. Está feliz?
- Sim, responde ela.

Talvez houvesse ali, para ele, a potencialidade de uma brincadeira, mas que fica interrompida em sua qualidade de brincadeira enquanto brincadeira, isto é, perde sua função transicional e simbolizante, com a morte do irmão. Seu comportamento muda e ele já não pode brincar: a culpa assume a cena. Vemos na cena em que a família acompanha, e descobre, a morte do filho, que Michel, da reza fingida quando apenas cumpria a ordem dos pais para rezar, mergulha em uma reza desesperada numa tentativa de reparação quando a morte do irmão é reconhecida. Nesse momento, a construção do cemitério passa a ser um imperativo dele, que ele precisa a qualquer custo realizar. Outra cena:

- Eu tenho três cruzeiros, diz ele a Paulette (cruzeiros que roubavam do cemitério local).
- Para quê três? ela indaga. Só tem meu cachorrinho.

Sob essa perspectiva, o cemitério é dele, ele o constrói e de fato Paulette nem chega a ver como ficou.

Segundo Melanie Klein (1933), quando o Eu não tem à sua disposição métodos adequados para enfrentar eficientemente seus sentimentos de culpa e ansiedade, vem a necessidade de repetir certos atos de modo obsessivo ou de, num movimento regressivo, recorrer à onipotência e à negação. Para Michel a culpa que o assola torna a brincadeira, não mais proibida, mas impossível de brincar.

E quanto à pequena Paulette, que função psíquica cumpria para ela a construção do cemitério? Vamos considerar como significativa a cena em que ela grita enquanto dormia, e quando acorda, imediatamente após, é como se nada tivesse acontecido: não tem angústia, não tem lembrança, nada parece vincular o terror traumático vivido no sono a ela mesma. “Os traços da experiência traumática estão ‘além do princípio do prazer-desprazer’, propõe Roussillon. É a defesa que está sob o primado do prazer e que o representa (...)” (ROUSSILLON, 1999, tradução nossa.).

Roussillon propõe diferenciar clivagem *do* Eu de clivagem *no* Eu. Ele esclarece que, enquanto por clivagem *do* Eu, Freud descreve em 1937 a ruptura e a divisão autoinfligidas pelo Eu entre duas cadeias representativas incompatíveis entre si; por clivagem *no* Eu ele quer descrever uma situação em que o Eu se encontra dividido entre uma parte representável e uma parte não representável, ainda que “psíquica”. Isto é, os traços do traumático vivido estão clivados,

são colocados fora da subjetividade pcs/cs, mas não desaparecem: não são recalçados pois nunca puderam ser lembrados. Permanecem em estado bruto além do princípio de prazer, submetidos à compulsão à repetição e tendem a retornar em estado bruto, em sua natureza não representativa.

A cena me remete a mecanismos de recusa e clivagem, uma clivagem *no* Eu. Ao se deparar com formas e tamanhos diferentes de cruzeiros, Paulette associa: cruz pequena para pequenos mortos e cruz grande para grandes mortos; cruzeiros bonitos que a encantam como a que ficava no altar da igreja e que ela exige que Michel pegue para ela. Signos que Paulette cria em uma tentativa de dar contorno ao que não tem forma. Aí ela poderia até exigir que Michel roubasse nossa estátua do Cristo Redentor numa tentativa desesperada de representação, ainda que precária, do desespero que a assolava. Mas ela não podia lembrar de seus pais, pois não teria recursos psíquicos – e, como vimos, nem a família que a tinha acolhido teria como lhe oferecer isso – para dar alguma continência à agonia que se misturava com tal lembrança. Paulette não pode nem sentir nem elaborar a experiência de morte de seus pais: ela não pode lembrar do objeto perdido, ela nega os afetos de luto. Qualquer ameaça de lembrança de seus pais é imediatamente repudiada.

Mas então, o que ela tão repetidamente enterra? Eu diria que, na construção do cemitério, ela encena o enterro de uma parte de si – a clivagem, o fora de si que, a despeito da atividade de cavar buracos, colocar dentro e tampar, retorna, e retorna, e retorna. O clivado, diz Roussillon (1999), tende a retornar. E uma vez que o clivado não é de natureza representativa, seu retorno também não tem tal natureza.

Tatiana Inglez-Mazzarela propõe e desenvolve, em sua tese de doutorado, a noção de *Histórias Recobridoras*. Explica:

certo tipo de história que é presente, estável e repetida excessivamente, fazendo desconfiar de sua função, pois se torna obliterante. Elas tamponam algo, inviabilizando a criação de outras versões, sendo estas últimas imprescindíveis para que o sujeito se aproprie de sua herança (INGLEZ-MAZZARELA, 2011, p. 1).

Esta autora parte da consideração dos efeitos subjetivantes de algumas histórias, à medida que permitem ligar a dor àquilo que foi vivido. As histórias recobridoras, por sua vez, “são construções repletas de palavras” que, a despeito de sua repetição, não possuem função elaborativa e “impedem as amnésias necessárias à vida” (INGLEZ-MAZZARELA, 2011, p. 1). As histórias recobridoras são insistências que mostram “o não cumprimento de um trabalho de

simbolização, pelo menos em uma dimensão que permitisse transformar a intensidade dos afetos, se é que isto se faz possível diante de situações catastróficas” (INGLEZ-MAZZARELA, 2011, p.1)

Inglez-Mazzarela diferencia histórias encobridoras (INGLEZ-MAZZARELLA, 2006) de histórias recobridoras, ambas noções que ela propõe para descrever mecanismos psíquicos diferentes. Enquanto naquela, por analogia à noção freudiana de lembranças encobridoras, o que está em jogo é a questão do retorno do recalado, nas histórias recobridoras é o mecanismo de recusa que as sustenta, abrindo, como propõe Figueiredo (2003), uma brecha, um lugar vacante na ordem do simbólico e uma clivagem no Eu. Esclarece Inglez-Mazzarela: “Nas histórias recobridoras, a narrativa se constitui essencialmente por meio da abolição simbólica, pois tanto o sentido como o julgamento se encontram suspensos” (INGLEZ-MAZZARELA, 2014).

Não vou me alongar no desenvolvimento deste conceito. Ao trazer essa contribuição de Tatiana Inglez-Mazzarela para a clínica psicanalítica, o que me interessa é destacar o mecanismo de tamponamento que essa autora descreve ante a angústia suscitada pelo buraco que se faz na ordem simbólica. Por aproximação, quero propor a ideia de brincadeira recobridora que, tal como nas histórias recobridoras, “se suas construções foram uma tentativa de elaboração do trauma, a forma como circulam dificulta, ou impede novas elaborações” (INGLEZ-MAZZARELA, 2014).

A construção do cemitério não poderia ter para Paulette a função de ser uma brincadeira, não proibida, mas impossível de ver brincada, uma vez que não elabora a perda, mas a tampona e, desse modo perpetua o estado traumático? Sabemos que para haver trabalho de luto seria antes necessário que toda a dimensão do traumático pudesse ganhar contornos palatáveis e se colocar perante o Eu de modo que a experiência da dor psíquica e do desamparo pudesse vir a constituir história.

Para concluir, o final do filme: irritados com o prejuízo trazido à família pelo roubo das cruzes por parte das crianças, para construção de seu cemitério, os pais chamam as autoridades oficiais para buscar Paulette.

O cemitério acabara de ser concluído e, quando os oficiais chegam, Michel vai chamar Paulette para ver. Michel fica desesperado: destrói tudo. E Paulette é levada. No salão lotado de pessoas perdidas na guerra, novamente sozinha, quando inquirida dá seu nome com o sobrenome Dollé. A relação com Michel pela mediação da construção do cemitério permite que ela reaja à ameaça de se perpetuar no anonimato: uma parte dela fica enterrada, e ela pode seguir em frente com o que resta.

Diz Ferenczi (1931) a respeito do mecanismo da traumatogênese:

em primeiro lugar, a paralisia completa de toda a espontaneidade, logo de todo o trabalho de pensamento, inclusive em estados semelhantes aos estados de choque, ou mesmo de coma, no domínio físico, e, depois, a instauração de uma situação nova – deslocada – de equilíbrio (FERENCZI, 1931, p. 79).

Nesse ambiente de perdidos, Paulette ouve alguém chamar Michel: é um casal que se reencontra. O abandono parece ser atualizado. Pela primeira vez no filme Paulette sente a dor da perda dos pais; em vez de Michel, é o encontro, ou a ausência do encontro, que se faz presente no encontro do casal; ela lembra, e chama pela mãe. Sua expressão é tocante, por uma fração de segundo. Mecanismos de defesa são imediatamente reativados e ela segue caminhando tal como no início do filme. Só que, então, um objeto pode ser lembrado, a falta representada, e ela tem o que buscar: Michel, Michel, Michel.

Março/2015

Beatriz Mano

beacmano@yahoo.com.br

Rio de Janeiro-RJ-Brasil

Referências:

- ANZIEU, Didier. Sur la confusion primaire de l'animé et de l'inanimé, un cas de triple méprise. In: _____. *Le Travail de l'Inconscient*. Paris: Dunod, 2009.
- BAUDRY, Patrick. Travail du deuil, travail de deuil. *Études*, 2003,11 Tome 399, p.475-482. Disponível em : <http://www.cairn.info/revue-etudes-2003-11-page-473.htm>. Acesso em: fev. 2015.
- BION, Wilfred. *Os elementos da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.
- FERENCZI, Sándor (1932/1985). *Diário clínico*. São Paulo: Martins Fontes Editora. _____. *Análises de crianças com adultos*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Obras completas Sándor Ferenczi, 4).
- FIGUEIREDO, Luís Claudio. *Verleugnung*: a desautorização do processo perceptivo. In: _____. *Elementos para a clínica contemporânea*. São Paulo: Escuta, 2003.
- _____. Seminário. Rio de Janeiro: SPBRJ, 2016. Comunicação pessoal. Abr. de 2016.

FREUD, Sigmund (1917 [1915]). *Luto e melancolia*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 271-294. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

_____.(1920). Além do princípio de prazer. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 161-239. (ESB, 14).

INGLEZ-MAZZARELA, Tatiana. *Fazer-se Herdeiro: a transmissão psíquica entre gerações*. São Paulo: Escuta, 2006.

_____. *Histórias recobridoras: quando o vivido não se transforma em experiência*. *Revista Percurso* 53, Ano XXVII, dezembro de 2014.

Disponível em: http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=1121&ori=autor&letra=I Acesso em: fev. 2015.

_____. *Overlaying stories: when experienced fact does not become experience*. 2011. 211 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://tede2.pucsp.br/handle/handle/15083>. Acesso em: 09 fev. 2015.

KLEIN, Melanie. O luto e sua relação com os estados maníaco-depressivos. In: _____. *Contribuições à psicanálise*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

MANO, Beatriz. *Sobre a gênese da capacidade de pensar: as contribuições de Freud e Bion*. Dissertação (Mestrado) - PUC-RJ - Departamento de Psicologia Clínica. Orientador Prof. Dr. Octávio Souza . Defendida em 2001. Rio de Janeiro, 2001.

_____. *Clínica do continente*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2013.

ROUSSILLON, René . Traumatisme primaire, clivage et liaisons primaires non symboliques. In: _____. *Agonie, clivage et symbolisation*. Paris: PUF, 1999.

_____. *Logiques et Archéologiques du Cadre Psychanalytique*. Paris : PRF, 2008.

_____. *Le Jeu et l'Entre-je(u)*. Paris: PUF, 2009.

WINNICOTT, Donald. W. A atividade criativa e a busca do Eu (Self). In: _____. *O brincar e a realidade* . Porto Alegre: Artes Médicas, 1975.