

# A NARRATIVA DE FICÇÃO COMO POSSIBILIDADE DE ELABORAÇÃO DE ANGÚSTIAS EM CRIANÇAS<sup>1</sup>

Alessandra Fernandes CARREIRA<sup>2</sup>

Juliana Augusta SOARES<sup>3</sup>

---

## RESUMO

Investiga-se a hipótese de que narrativas de ficção, produzidas por crianças (5-6 anos), permitam um disfarce e um distanciamento para falar de angústias, elaborando-as. Uma análise, guiada pela psicanálise lacaniana, de marcas lingüísticas presentes nestas narrativas comprovou esta hipótese e mostrou que a elaboração é indiciada sobretudo pela passagem do narrador por três tempos lógicos (ver, compreender e concluir). Isto é possível porque a narrativa de ficção permite falar o mesmo e também sair desta repetição compulsiva. Porém, é necessária uma escuta apoiada na transferência, que marque para as crianças o que emerge em suas narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa de ficção, angústia, elaboração.

---

<sup>1</sup> Uma versão reduzida deste trabalho foi apresentada sob a forma de pôster no VIIIth European Congress of Psychology, realizado em Londres em julho de 2001.

<sup>2</sup> Psicóloga, Mestre e Doutora em Psicologia pela FFCLRP-USP. Professora Titular BD do curso de Psicologia da Universidade de Ribeirão Preto-UNAERP. Avenida Antonio Machado Sant'Anna, n.385, City Ribeirão, Ribeirão Preto-SP, CEP. 14021-220, e-mail: afcarreira@online.unaerp.br

<sup>3</sup> Aluna do curso de graduação em Psicologia da Universidade de Ribeirão Preto-

## INTRODUÇÃO

O contar histórias pode possibilitar a uma criança elaborar suas angústias? Este trabalho é uma tentativa de responder, ainda que introdutória e parcialmente, a essa questão. Para tanto, nossa investigação partirá da noção de discurso narrativo, em particular o de ficção, advinda da psicolinguística, e de um dos conceitos fundamentais em psicanálise: a repetição.

## A NARRATIVA DE FICÇÃO

Nos estudos sobre a narrativa, um dos conceitos mais utilizados em Linguística é o de Labov e Waletzky (1967): “We have defined narrative informally as one method of recapitulating past experience by matching a verbal sequence of clauses to the sequence of events which actually occurred” (p.20-21). Para estes autores, a narrativa deve apresentar um compromisso com a realidade, ou seja, com os fatos que realmente ocorreram. Assim, a narrativa é vista apenas sob uma dimensão – a da *verdade* contida em relatos de experiência pessoal.

A esta noção de discurso narrativo, Perroni (1992), adotando a perspectiva sociointeracionista de aquisição da linguagem, propõe a inclusão da narrativa de ficção, tradicionalmente abolida dos estudos sobre narrativa, ao apresentar a seguinte tipologia: a) *histórias ou narrativas de ficção*: enredo fixo, personificação de seres não humanos, narrador onisciente, maior possibilidade de jogar com os sentidos, de criar; b) *relatos ou narrativas de experiência pessoal*: o narrador tenta dar uma seqüência para suas experiências, numa tentativa de organizar suas lembranças. Há um compromisso com a verdade; c) *casos*: mescla dos relatos e das narrativas de ficção, sem enredo determinado, e não há compromisso com a verdade. Possibilidade de criação de uma realidade fictícia em que o narrador pode ser também um personagem.

Em outra perspectiva teórica passível de dialogar com a de Perroni (1992), Orlandi (1987), filiada à análise do discurso de *linha* francesa, propõe uma tipologia discursiva que diferencia entre discurso lúdico, polêmico e autoritário. O discurso lúdico relaciona-se ao uso da linguagem pelo prazer (o lúdico é o que *vaza*, é ruptura) e os discursos polêmico (disputa pelo objeto entre os interlocutores) e autoritário (predomínio da paráfrase, do sentido único) estão voltados para fins imediatos e práticos. É esta tipologia que nos permite classificar a narrativa de ficção, tal qual postulada por Perroni (1992), enquanto um discurso predominantemente lúdico.

Com a inclusão do caráter de ficcionalidade na tipologia da narrativa, amplia-se a noção desta, antes reduzida aos relatos de experiências pessoais, decorrendo a partir daí importantes implicações. Aqui algumas questões se impõem, embora suas respostas exijam reflexões para além deste trabalho: O que é ficção? E verdade? Podemos separar a verdade da ficção? A verdade pode ser toda dita?

Lacan (1972), em “L’etourdit”, ao tratar de questões parecidas com estas, nos diz que a ficção é uma verdade mascarada, sendo que a verdade tem a estrutura de uma *fixação*, pois está sempre lá, é fixa (embora isto seja inconsciente e se relacione com a compulsão à repetição).<sup>4</sup> Nesse sentido, podemos entender com Carreira (1997) que todas as histórias contadas são, em certa medida, *casos*, não havendo como separar a verdade da mentira (fantasia e ficção), pois nesta já se aponta algo da verdade do sujeito. Para esta autora, é a narrativa de ficção que, por excelência, permite que se fale de conflitos e angústias muitas vezes inconscientes de uma forma distanciada/disfarçada do *aqui-agora*, ocasionando menos sofrimento.

Assim, é ao pensar que não fala de si que o sujeito pode falar de si, numa tentativa ao mesmo tempo de camuflar a verdade e de se enganar. Para Lacan (1990), a relação de um sujeito com outro, no qual se supõe um saber, situa-se na dimensão do *se enganar*, pois a mentira se encontra, ela própria, na dimensão da verdade, a qual se

---

<sup>4</sup> Discorreremos sobre a repetição no próximo item.

pretende, insistentemente, camuflar e da qual o *eu* do sujeito não quer e/ou não pode saber.

Ainda com relação à ficcionalidade, devemos entender, de acordo com Reis e Lopes (1988), que seu fator primeiro é a colocação ilocutória do autor e o seu intuito de construir um texto (ou de narrar) na base de uma atitude de *fingimento*.<sup>5</sup> Trata-se de um fingir não fazer parte daquilo que narra, estando totalmente distanciado, em uma posição *meta*. Esta atitude é *aceita pelo leitor* ou *ouvinte* como num acordo ou contrato tácito, no qual entra em cena o jogo da ficção. É este jogo que permitirá a construção do que se costuma chamar *mundo possível*.

E o que é este *mundo possível* se não uma construção do sujeito de algo verossímil, ou seja, de algo semelhante à verdade (já que a verdade só pode ser dita pela metade), numa tentativa de lidar com o *impossível*, com o que não se pode suportar, com as angústias, os desejos?

Dessa forma, tomaremos a ficção neste trabalho como uma metáfora, como uma forma de falar de si de maneira disfarçada, proporcionando às crianças, na linguagem e no jogo da ficção, que construam seus *mundos possíveis*, (re)elaborando e (re)significando suas experiências.

Ainda nos resta mais uma questão: o que nos permitirá localizar nas narrativas infantis essas tentativas de elaborações? A nosso ver, isso está relacionado com a repetição.

## A REPETIÇÃO

Em “Recordar, repetir e elaborar”, Freud (1996, v.12) utiliza pela primeira vez os conceitos de *compulsão à repetição* e de *elaboração*. Destaca, então, o mecanismo da compulsão à repetição com o preciso termo em alemão: *Wiederholungszwang* que, tomado em seus desdo-

---

<sup>5</sup> A esse respeito, oportunas são as palavras do poeta português Fernando Pessoa (1989, p.39): “O poeta é um fingidor, finge tão completamente que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente”. Com certeza não é só o poeta que é um fingidor...

bramentos, quer dizer uma compulsão, algo que empurra e coage devido a uma necessidade. *Holen*, por sua vez, remete a re-procurar e re-tomar. Já *zwingen* remete a comprimir para fazer sair à força, empurrando a dizer, fazer ou pensar alguma coisa. Assim, pensamentos se impõem ao sujeito de forma inteiramente involuntária, sem que ele possa impedi-los, caracterizando-o como governado por algo que escapa a seu controle consciente.

Para Freud (1996, v.12), a compulsão à repetição é a forma como o sujeito se recorda, ou seja, o sujeito age (atua) ao invés de rememorar, de colocar em palavras. Ele repete sem saber que está repetindo. Daí a noção de que os homens são governados, seguem um destino. Temos, portanto, em Freud, uma concepção que toma a repetição como uma forma inconsciente de recordar e, ao mesmo tempo, de resistir. E o que se repete segundo Freud (1989)? Repete-se aquilo que mais nos faz sofrer, sendo que este retorno ao mesmo lugar nada mais é do que um retorno à morte e que está além do princípio do prazer. Ainda em Freud, a elaboração viria enquanto uma superação da repetição, havendo como resultado a recordação, como substituta da repetição.

Lacan (1990), ao retomar a obra de Freud (1996, v.12), denomina a compulsão à repetição como *a insistência da cadeia significante*, tomando a repetição como alguma coisa que, em sua própria natureza, está sempre velada, disfarçada, encoberta. Em suma, a repetição, para Lacan (1996), é o retorno do recalçado, do que não pára de não se escrever e que responde a um mecanismo fundamental, uma alienação, qual seja, reencontrar o objeto perdido. Lacan (1990) enuncia, ainda, dois níveis de repetição: *autômaton* – colhida na rede dos significantes – e *tiquê* – o retorno do recalçado e que marca o fracasso do reencontro com o real,<sup>6</sup> essencialmente faltoso e que o sujeito está condenado a encontrar só pelos tropeços, atos ditos falhos, sonhos, sintomas.

---

<sup>6</sup> Lacan refere-se a esse reencontro inevitável e, ao mesmo tempo, insuportável para o sujeito utilizando o termo real – “[...] o impossível, o impossível de simbolizar, o impossível de ser enfrentado por um sujeito” (CHEMAMA, 1995, p. 192).

Ainda com relação à repetição, Carreira (1997) comenta que:

Embora nos esforcemos em evitar o retorno do mesmo (a repetição) e tentemos inovar, sempre retornamos a ele (repetimos). A demanda pelo novo faz com que consigamos apenas um *deslizamento* que mascara a repetição (p.65, grifo nosso).

Retomando o que foi dito até aqui, podemos fazer uma relação entre repetir, recordar e elaborar (profundamente articulados) e os tempos lógicos postulados por Lacan (1998), já que a repetição é a forma de o sujeito recordar e resistir e também, podemos dizer, uma tentativa de elaboração. Quando o sujeito pode, então, reconhecer a repetição a que está submetido (instante de ver) abre-se a possibilidade, não a garantia, de elaborações (momentos de compreender e concluir).

Dissemos até agora que o contar histórias, atrelado ao reconhecimento pela criança do que ela repete, pode possibilitar a esta a elaboração de suas angústias. Trata-se, para fazer um trocadilho, de se dar conta do que conta. Mas de que angústias estamos falando? Trataremos disso no próximo item.

## A ANGÚSTIA

Duba (1998), ao relatar um caso clínico, cita a menção que Melanie Klein faz à queda, na cultura contemporânea, do mito do paraíso infantil, questão que nos pareceu interessante como ponto de partida para falarmos da angústia. De fato, trata-se de um paraíso perdido, já que sabemos bem, conforme veremos mais adiante com Freud (1996, v.20) e Lacan (1995), como a angústia se impõe às crianças desde cedo em seu confronto com a cultura, com o Outro, em seu esforço de civilizar-se. Em outras palavras, a relação do sujeito com o mundo, com o Outro é sempre angustiante, não temos como escapar disso.

Em “Inibições, sintomas e ansiedade”, Freud (1996, v.20) nos diz que a angústia<sup>7</sup> surgiu originalmente como uma reação frente a situações de perigo, sendo reproduzida sempre que um estado dessa

espécie se repete. Para ele, essas situações de perigo representam uma experiência de desamparo por parte do *eu* em face de um acúmulo de excitação (de origem interna ou externa) com o qual não consegue lidar. Embora essas situações de perigo se modifiquem no transcorrer da vida de um sujeito, possuem uma característica comum, a saber, envolvem a separação ou perda de um objeto amado, ou uma perda de seu amor, o que talvez dê na mesma.

Ainda neste texto, retomando a questão da fobia no caso do Pequeno Hans (FREUD, 1996, v.10), Freud descobrirá que a angústia não é uma consequência do recalque, mas sua causa, sendo que o que está na origem da angústia é o temor à castração. Portanto, foi o aparecimento da angústia, sinalizando para Hans o *impossível* de suportar, que fez com que o sintoma fóbico emergisse. Afinal, a fobia<sup>8</sup> tem um objeto determinado (no caso de Hans, os cavalos) o que funciona como um apaziguamento da angústia que é indefinida e, portanto, não nomeada.

Para entendermos um pouco melhor o que está na origem da angústia, ou seja, o temor à castração, será necessário remetermos, embora brevemente, ao Complexo de Édipo tal como concebido por Lacan (1995). Ele nos diz que, num primeiro momento,<sup>9</sup> a criança se identifica com o desejo da mãe, ou seja, com o que falta a esta última para completá-la. Assim, a criança se esforça para *ser o falo* da mãe e fica à mercê de seu desejo (*a boca do jacaré*).

Num segundo momento, surge o pai (*a estaca* que segura a *boca do jacaré*, impedindo a devoração), que priva (separa) a criança da posse exclusiva da mãe, engendrando a lei de proibição do incesto e, ao

---

<sup>7</sup> O termo alemão *Angst* encontra-se traduzido nas edições brasileiras das obras de Freud (1996, 24v.), tanto como angústia, quanto como ansiedade. Adotaremos, neste trabalho, o termo angústia, a fim de enfatizar a ausência de objeto que a caracteriza, segundo a concepção freudiana, e que a diferencia da ansiedade *por* algo.

<sup>8</sup> É importante frisar que a fobia é apenas um dos desfechos possíveis para a angústia.

<sup>9</sup> Deve-se ressaltar que esses momentos que Lacan propõe são lógicos e não cronológicos.

mesmo tempo, evidenciando para a criança que a mãe não se basta (castração/incompletude materna) e, mais ainda, que ela não basta à mãe. Enquanto aquele que, na fantasia da criança, tem o falo que a mãe deseja, o pai passa a ser um *ideal do eu* para a criança. Esta entra, então, em um movimento de tentar *ter o falo* para, assim, ter a mãe.

Segundo Carreira (2000), o desvanecimento da relação dual ou especular entre a mãe e o bebê, devido à entrada de um terceiro elemento (pai) nesta relação narcísica, é o cerne do surgimento da angústia, a qual a princípio se materializa como um *medo do desamparo* (FREUD, 1996, v.23). Para Lacan (1987), esta angústia traz a marca de uma perda e implica em uma transformação do *eu*, que deixa de ser fundamentalmente especular e se torna gradativamente social, identificado a outros ideais que não somente os advindo da relação especular com a mãe.

É preciso levar em conta, ainda, que a angústia irrompe pois o próprio sujeito passa a temer que, tal como a mãe, ele próprio venha a ser castrado, o que o força a dar uma resposta, a reagir. No caso do Pequeno Hans (FREUD, 1996, v.10) essa resposta foi a fobia, depois a neurose. Quanto a essa resposta, ela deve ser constante, pois como Duba (1988) nos lembra: “[...] o jacaré está sempre lá, de boca aberta, demandando algo para preencher sua falta, se não houver sustentação paterna, na forma do famoso rolo que impeça sua boca de fechar-se” (p.38).

O terceiro momento do Complexo de Édipo é aquele em que o sujeito pode admitir-se castrado, bem como admitir a falta materna (CHEMAMA, 1995). Há a constatação de que ninguém possui efetivamente o falo, pois este *circula*, está ora cá, ora lá. Há, então, uma espécie de amenização da angústia. Este momento, no entanto, é um ideal do qual, talvez, só nos aproximemos em análise.

Por essa breve passagem pelas considerações teóricas sobre o Complexo de Édipo, podemos perceber que a angústia emerge no ponto em que o sujeito se dá conta da falta materna, de sua incompletude, sendo que a angústia retornará sempre que ele for chamado a responder por isso, caracterizando uma repetição. Quan-



to a esta resposta, ela poderá organizar-se como um sintoma neurótico ou ser colocada em palavras e elaborada. Se não há palavras, há sintoma, pois este é uma palavra amordaçada (LACAN, 1996). Assim, considerando que a narrativa põe em palavras ao invés de construir sintomas, talvez seja possível buscar elaborações para a angústia no *contar histórias*. É o que procuramos fazer em nosso trabalho com as crianças.

## AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DAS NARRATIVAS ANALISADAS

As narrativas que analisamos neste trabalho foram obtidas em doze sessões de cinquenta minutos de duração cada, as quais foram gravadas e transcritas literalmente. De todas estas sessões participaram quatro crianças, duas meninas e dois meninos, pertencentes à faixa etária dos cinco a seis) anos de idade. Todas eram alunas de uma pré-escola municipal de Ribeirão Preto-SP.

É importante ressaltar que essas histórias foram produzidas de forma espontânea, surgidas no contexto de interação com uma das autoras, a qual manteve predominantemente uma posição de escuta, realizando apenas algumas pontuações que visavam incitar as crianças a narrarem e a realizarem algumas relações. Tais pontuações visavam, sobretudo, a constatação por parte das crianças de repetições presentes nas narrativas que produziam. Esta escuta, como tem mostrado a psicanálise, por si só já instala uma oferta, que cria uma demanda nas crianças e abre espaço para a instalação das transferências. Todavia, embora presente nas sessões, a transferência não foi almejada, nem mesmo utilizada deliberadamente na realização de interpretações do significado das narrativas.

Com estas crianças foi firmado um pacto de sigilo sobre tudo o que fosse dito durante as sessões e sobre os seus nomes, que jamais seriam revelados. As crianças autorizaram, ainda, a gravação destas sessões.

Como material, foram utilizadas doze fitas cassetes, um gravador à pilha, uma caixa de giz de cera, tesouras, envelopes, colas, revistas, folhas sulfite e crachás.

Quanto à análise interpretativa das narrativas, que será apresentada a seguir, esta baseou-se nos referenciais teóricos já citados, levando-se em conta principalmente os relatos e as narrativas de ficção produzidas pelas crianças, privilegiando-se o estilo próprio de cada uma ao narrar, as marcas lingüísticas, parapraxias e a repetição. Para ilustrar tal análise, apresentaremos sobretudo *recortes* de narrativas produzidas por um dos meninos: **R**, de cinco anos.

### *ANÁLISE DE ALGUNS RECORTES DE NARRATIVAS*

Em uma das primeiras sessões, **R** desenha um palhaço fazendo cocô. A partir disto, ele e as demais crianças iniciam a repetição dos significantes mais recorrentes neste grupo, quais sejam, *peidos* e *cocô*.

A primeira repetição surge quando, após fazer um desenho, uma das crianças o nomeia assim: “Olha o palhaço do **R**!”, ao que ele responde: “*Oh, o palhaço fazendo cocô!*”. A partir desta pequena narrativa de ficção, que fala apenas sobre a existência de um palhaço que faz cocô, as crianças começam a falar sobre *peidos*, sobre quem peida e quando se peida.

Uma das meninas diz que ela *só peida quando faz cocô*, colocando estes significantes em cadeia metonímica (*peidar faz parte de fazer cocô*). Em seguida, iniciam uma discussão sobre a saída dos excrementos, ou seja, sobre por onde saem o cocô e o xixi. É isso que lhes permite, por uma espécie de deslizamento, começarem a falar sobre a distinção anatômica entre os sexos. Aqui constatamos uma cadeia metafórica, pois é provável que peidar e fazer cocô fossem falados, até então, *no lugar* de tal distinção que, geralmente, e como a clínica psicanalítica com crianças nos mostra, é um assunto interdito.

Para **R**, a diferença entre os sexos (ou entre o feminino e o masculino) é *biscoito*, o que pode ser verificado no *recorte* abaixo:

**R:** Cadê a A?

JAS:<sup>10</sup> Foi ao banheiro.

**R:** Ao banheiro ou à banheira?

JAS: O que você acha?

**R:** À banheira.

JAS: Qual é a diferença entre banheiro e banheira?

**R:** É biscoito.

Sobre o deslizamento podemos dizer que este não se deu ao acaso, afinal estas crianças estão iniciando as suas investigações na tentativa de solucionar o primeiro grande problema de suas vidas: *de onde vêm os bebês?* De acordo com Freud (1996, v.9), as crianças fazem isso através da criação de teorias sexuais. Uma delas consiste em acreditar, devido à ignorância a respeito do órgão genital feminino, que o bebê ao nascer deverá sair pela passagem anal, ou seja, precisará ser expelido como excremento, numa evacuação. Daí a relação entre saída de excrementos e ter bebês.

Ainda na mesma sessão, **R** produz outra narrativa relatando que foi pescar e ganhou um peixinho. Mas, este morreu e ele, então, foi embora chorando. Podemos perceber aqui que **R** assume uma posição passiva, pois é vítima desta perda de um objeto que, por causa do choro, supomos ser amado. Podemos traçar aqui uma relação entre a angústia e a perda do objeto amado, o que já discutimos nas considerações teóricas. Esta angústia, a nosso ver, ganha nomeação, ainda que parcialmente, nesta narrativa sobre o peixinho.

**R** também narra nesta sessão a conhecida história *A cigarra e a formiga*, mostrando uma confusão (ou com-fusão!) entre as duas, pois pergunta: “Qual é a cigarra?”. Termina a história dizendo que a cigarra pega a folha da formiga, a qual fica muito brava, tomando, então, a folha da cigarra e a rasgando. No entanto, a cigarra ainda pega outra folha, mas esta *cai* no *chão*. Estes significantes (*cai* e *chão*, ou *caixão*!), conforme o leitor constatará, se repetirão nas próximas narrativas produzidas por **R**. Por enquanto, destacamos apenas a

---

<sup>10</sup> Uma das autoras deste artigo.

existência de dois personagens, um bom (formiga) e um mau (cigarra), os quais lutam pela posse de algo (a folha).

Mais adiante, **R** anuncia que trará a história dos *Três Porquinhos*. É interessante observar aqui que os excrementos, e tudo que lhes diz respeito, são muitas vezes qualificados pelas pessoas em geral como *porcaria*, ou seja, aquilo que é feito *por porcos* e, porque não, *por porquinhos*, já que, segundo a sabedoria popular, “Tal pai, tal filho”. Verifica-se, então, um novo deslizamento, de *peidos* para porquinho; afinal, metaforicamente quem peida é porco.

Outro deslizamento, este ainda mais interessante, ocorreu de porco para pai, o que pode ser verificado no seguinte *recorte* em que as crianças (o próprio **R**, **F** e **A**) se entregam, a princípio, a um jogo significativo (sonoro, poético) que Lacan (1996) chamou de *lalangue* ou *língua materna*:<sup>11</sup>

**R**: “Pára de imitá *os otro*”.

**F**: “*Os oto*”.

**A**: “*Os outro*. Não é *sotro*”.

**R**: “*O potó*”.

**A**: “*O porco*”.

**R**: “*Porco* é meu pai que come coisa no *cháõ*”.

Ao final da mesma sessão, **R** diz que o pai está largando de sua mãe. Seria por isso um porco, aquele que *faz porcaria*? Mais do que a possível representação desta conjuntura familiar, vislumbramos aqui o surgimento de um triângulo: **R**, seu pai e sua mãe, os dois primeiros disputando um mesmo objeto (mãe, assim como a cigarra e a formiga). Há um pai, isto é evidente, mas ele está prestes a sair de cena, pelo menos na fantasia de **R**, o qual ficará à mercê da boca do jacaré. Destacamos, também, a repetição do significante *cháõ*, que já

<sup>11</sup> Lacan (1996) forja esta expressão para remeter a uma língua que não é compatível a nenhuma outra, pois é apreendida pelo *infans* em sua faceta significativa (simbólica) e não pela via do significado (imaginário), consagrando todas as demais línguas ao equívoco. Está relacionada com a mãe em sua função primordial para o sujeito: aquela que fala o bebê antes mesmo de este poder falar por si, o que o marca como subjetivamente constituído por uma exterioridade que lhe é muito enigmática (CARREIRA, 2000).

havia aparecido na história da cigarra e da formiga, o que coloca estas duas narrativas em cadeia associativa.

Também em cadeia, mas a partir do significante *cai*, na sessão seguinte, **R** diz que assistiu a fita do *Tarzan* e narra a história em que este personagem *cai*, o que pode ser verificado no *recorte* transcrito a seguir:

**R:** Ó foi assim: tem um pau enrolado, ele tá com uma moça no colo, aí ele vai no pau enrolado, ele vai lá e depois ele *cai*, ele pega a moça assim [...]

Conclui a história, então, introduzindo um novo personagem: o moço malvado, que queria matar a moça que Tarzan carregava no colo:

**R:** Aí um moço malvado *porque* a moça conhece, *ele* queria matá a moça com uma arma. Aí *ele matou* um tigre, *sabe?*

Neste *recorte*, não fica claro se o segundo pronome pessoal *ele*, empregado com função anafórica,<sup>12</sup> é o moço malvado ou o Tarzan, estabelecendo-se outra com-fusão entre personagens, tal qual aquela apontada entre a cigarra e a formiga em uma das narrativas anteriormente apresentadas. Trata-se, a nosso ver, de uma mistura (fusão) entre o bem (formiga, Tarzan) e o mal (cigarra, moço malvado) que aponta para personagens mais ambivalentes do que homogêneos, personagens estes que, assim como as pessoas, são bons e maus ao mesmo tempo. Para uma criança, sobretudo os pais são assim: tanto bela, quanto fera.

---

<sup>12</sup> Pronomes que se referem a um sintagma nominal da frase que lhe é anterior ou posterior. Podemos notar um emprego de pronome com função anafórica no enunciado “A vizinha chegou. Ela tinha ido à feira”, sendo que sabemos quem é *ela* porque este pronome faz referência à vizinha. Na falta de um sintagma nominal que funcione como referente, ou na confusão entre vários referentes, estabelece-se a dispersão como, por exemplo, no seguinte enunciado: “A mãe foi ao cinema com sua filha. Ela estava precisando se distrair.”, onde *ela* pode estar se referindo à mãe ou à filha.

É intrigante, ainda, o emprego do *porque* em “[...] um moço malvado porque a moça conhece [...]”. Vale interrogar: o moço é malvado porque a moça conhece? O que a moça conhece? Este enigma talvez seja a melhor parte da narrativa, no sentido de que talvez remeta à questão mais angustiante que nela emergiu. Tão angustiante que instala uma dispersão discursiva<sup>13</sup> (CARREIRA, 2000) e leva **R** a dizer: “Mas, eu não lembro *direito*”. Mas lembra, para jogar com as palavras, ainda que *esquerdo*, e pode recordar na ficção.

Por fim, a narrativa do Tarzan também traz uma referência a um triângulo: Tarzan, a moça e o moço malvado. Eis uma repetição que remete a outro trio (**R**, sua mãe e seu pai; a formiga, a folha e a cigarra) e aponta, como já discorrido nas seções anteriores, para a busca de elaboração para a angústia edípica aí implicada.

O impasse entre o bem e o mal é aparentemente resolvido quando **R** decide ser o lobo mau da história *Chapeuzinho Vermelho*, história que é narrada e encenada por todos do grupo. Sendo mau nesta ficção, ele pode não ser vítima, como nas ocasiões em que seu peixinho morreu ou que seu pai resolveu largar de sua mãe, mas sim ativo no desencadeamento do mal. Trata-se, como apontado por Freud (1989), da busca de uma elaboração através da repetição do que está *além do princípio do prazer*.

Como aquilo que emerge do inconsciente deve ser compreendido pelo que vem depois (FREUD, 1996), é interessante observar que, após *ser o mal*, em uma outra sessão, **R** anuncia que não fará mais o palhacinho fazendo cocô e que vai pintar outra coisa. Aqui, temos talvez um início de elaboração, pois **R**, depois de falar muito do mesmo, já pode falar de outras coisas.

Ele começa a falar, então, que vai *mudar* de casa e que, se não se mudar, o pai será *preso no quartel* (como na cantiga infantil *Marcha Soldado*):

---

<sup>13</sup> Pontos da narrativa em que o sentido fica à deriva, dificultando a interpretação do interlocutor e exigindo que ele ponha ainda mais de si na interpretação.

**R:** Porque eu vou mudá, eu vo ficá com a minha vó porque ela vai ficá comigo, eu vo mudá pra lá porque se o meu pai não mudá vai tê que, meu pai vai preso, pro quartel [...]

É muito interessante perceber a possibilidade de, a partir do mesmo, poder dizer o diferente, se materializar neste verbo *mudar* empregado no *recorte* acima. **R** precisa mudar para que seu pai não vá preso, mas, para mudar, é preciso sair de uma posição e ir para outra. Talvez seja isso mesmo que ele esteja tentando fazer, apoiado na narrativa de ficção.

Ainda nesta mesma sessão, ao encenarem a história dos *Três Porquinhos*, **R** se denomina *porquinho bolachinha* efetuando um novo deslizamento: do *palhacinho que faz cocô* (ele próprio) de seus desenhos, para *porquinho bolachinha*. Verifica-se, aqui, inclusive, a identificação de **R** com o pai=porco, já que em um *recorte* anterior **R** havia chamado seu pai de porco e agora, o próprio **R** é também um porco (“Tal pai, tal filho”).

Em uma das últimas sessões, **R** dá um desfecho para a história do pai, dizendo que mudou de casa (“Eu mudei da minha casa”) e que, por isso, seu pai não foi preso. Retoma, então, a história do *Tarzan* pra dizer que a namorada dele é *de Ribeirão* (quem mais é de Ribeirão?) e que gosta dela. Aqui, temos o que Perroni (1992) denomina de combinação livre, ou seja, uma mistura de elementos da vida pessoal com a ficção e que tem sido considerado por nós um forte indício para o falar de si. Logo em seguida, **R** diz uma frase solta: “Ele [...] fez cocô muito [...]” e depois diz, através de um ato falho, que estava chorando (**R** também chorou quando o peixinho morreu), conforme se verifica a seguir:

**R:** A tia da escola tava chorando, é depois [...], é *eu* tava sentado na, tava chorando, aí ela falou assim: – Por que cê tá chorando?”

A repetição do tema *peidos/cocô*, bem como o retorno deste sempre que uma angústia muito grande é mobilizada aponta justamente para um disfarce, um alibi no qual **R** se refugia. No entanto, foi a partir deste tema que **R** começou a falar, advindo daí a escolha de

histórias, cantigas, contos e fábulas infantis que lhe serviram como um *script* para continuar falando disfarçadamente e inconscientemente de si. Segundo Bettelheim (1980) histórias como a dos três porquinhos e a fábula *A cigarra e a formiga* (histórias escolhidas por **R**) colocam em questão justamente a escolha entre seguir o princípio do prazer ou o princípio da realidade na vida (o caminho do mal ou do bem), sendo, ainda, que na fábula ganha uma conotação manifestamente moralista do tipo *ou/ou*, onde tendo feito uma escolha uma vez, estabelecem-se as coisas para sempre. Pode ser que essa seja uma das razões para a com-fusão de **R** da qual falamos entre ele e os personagens.

Quanto ao *Tarzan*, este parece ser a escolha que **R** fez de um herói para representá-lo nos seus embates infantis. Afinal é preciso ser um herói para conquistar a admiração de uma mulher...

Mas o que apontam essas histórias contadas por **R**, bem como os deslizamentos ocorridos? Apontam para uma tentativa de elaboração de algo que o angustia, que o faz sofrer e que remetem a um problema crucial que começa na infância: a triangulação edípica (pai-criança-mãe), mais precisamente, a entrada de um terceiro, que colocará fim na ilusão de completude em que o par mãe-filho se funda.

Aqui não importa se, de fato, o pai de **R** está largando de sua mãe, ou se este será preso ou não, mas sim que essa é a forma como **R** lida com a angústia trazida pelo conflito edípiano. Deseja a mãe, mas há um pai que interdita esse desejo e que, além disso, ainda o ameaça de castrá-lo. O que fazer diante disso? Parece que **R** está tentando responder a essa questão com as construções que pode fazer. Há um peixe que morre, uma folha que cai, ele cai (ainda um pouco titubeante), afinal algo precisa cair para dar lugar para outras coisas... Embora isso seja extremamente angustiante (**R** chora!).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos constatar, através da análise das narrativas de **R**, que há a presença de elementos tanto ficcionais quanto de sua realidade



(logo *casos*), o que lhe permitiu falar de si de forma disfarçada através dos personagens e acontecimentos presentes em suas narrativas.

Com relação às histórias escolhidas por **R** para serem contadas, também pudemos perceber que tal escolha não se deu ao acaso. Embora essas escolhas tenham sido inconscientes, foi através delas que **R** pôde falar camufladamente de suas angústias numa tentativa de elaborá-las, assim como de seus conflitos e enigmas. Dentre estes, destacam-se: o aparecimento do que não existia (xixi, cocô e nascimento de bebês), a diferença entre os sexos e o desejo pela mãe, que é o primeiro objeto de amor de todo sujeito, mas interdito pela introdução do Nome-do-Pai.

O que pôde, no entanto, permitir-nos dizer que houve ao menos um início de elaboração foram as repetições trazidas nos desenhos e narrativas de **R**. Tais repetições marcam a passagem deste menino pelos três tempos lógicos propostos por Lacan (1998) como necessários à elaboração de algum núcleo traumático (Freud, 1996, v.12), cessando a repetição. São eles: o instante de ver, o tempo para compreender e momento de concluir.

Consideramos que o instante de ver se localiza, mais ou menos, no início das sessões, em que o palhaço fazendo cocô é desenhado. A exclamação de **R**, “Oh, o palhaço fazendo cocô!”, marca bem este momento em que ele dá de encontro com o que desenhou.

Já o tempo para compreender se desenrola durante várias sessões, em que **R** fala repetidamente sobre peidos e cocô e, por deslizamento, sobre a diferença entre os sexos. **R** traz, ainda, a questão da morte (do peixe, no significante *cai-chão*) e do Complexo de Édipo.

O momento para concluir mostra-se em uma espécie de fechamento que, paradoxalmente, anuncia uma abertura: **R** diz que não vai mais desenhar o palhacinho fazendo cocô, mas *sim outra coisa*. Fecha-se uma questão, abre-se outra. Uma elaboração permite ver esta outra questão, reiniciando o percurso da busca por (r)elaboração.

Vale ressaltar, mais uma vez, que na repetição há uma insistência, algo que se diz ou que se faz e que se impõe como aparentando um

único sentido. Mas, conforme Carreira (1997), os sentidos deslizam todo o tempo e são passíveis de se tornarem outros, o que faz da repetição uma tentativa de elaboração, ou em outras palavras, uma maneira de o sujeito tentar se libertar do sentido único que o aprisiona e que o faz repetir compulsivamente.

Conclui-se, por fim, que a narrativa de ficção auxilia na elaboração porque permite falar o mesmo e também sair gradativamente desta repetição compulsiva o que possibilitará à criança ganhos terapêuticos, pois poderá colocar em palavras o que a aflige. Todavia, para isso, é preciso uma escuta apoiada na transferência (o que implica em aceitar o jogo da ficção) e que marque para a criança o que emerge em suas narrativas, sobretudo as repetições.

## THE FICTION NARRATIVE AS A POSSIBILITY TO ELABORATE ANGUISH IN CHILDREN

---

### ABSTRACT

We investigate the hypothesis that fiction narratives, produced by children (5-6 years old), permit a disguising and a distancing in order to speak of anguish. An analysis, guided by Lacanian psychoanalysis, of linguistic marks present in these narratives proved this hypothesis and showed that the elaboration is especially indicated by the narrator passage through three logical times (to see, to understand and to conclude). It's possible because fiction narrative permits to say the same as well as to leave such compulsive repetition. However, it's necessary a listening with support on transference that marks for the children what emerges in their narratives. (FAPESP).

**KEYWORDS:** Fiction narrative, anguish, elaboration.

---

## **BIBLIOGRAFIA**

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Traduzido por Arlete Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CARREIRA, A. F. **Era uma vez três sereias**: análise de narrativas de crianças de rua. 1997. 142f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Departamento de Pós-Graduação em Psicologia e Educação, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto-FFCLRP-USP, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto.

\_\_\_\_\_. **Subjetividade e autoria**: o sujeito como vacilo do “eu”? 2000. 175f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Departamento de Pós-Graduação em Psicologia e Educação, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto-FFCLRP-USP, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto.

CHEMAMA, R. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

DUBA, C. O pai e a angústia na criança. **Fort-Da**, Rio de Janeiro, n.4/5, p.37-46,1998.

FREUD, S. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 24v.

\_\_\_\_\_. Além do princípio do prazer. In: \_\_\_\_\_. **Obras Psicológicas Completas**. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v.18, p.17-90.

\_\_\_\_\_. Três ensaios sobre sexualidade. In: \_\_\_\_\_. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.7, p.119-229.

\_\_\_\_\_. Análise de uma fobia em um menino de cinco anos. In: \_\_\_\_\_. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago,1996. v.10, p.15-154.

\_\_\_\_\_. Recordar, repetir e elaborar. In: \_\_\_\_\_. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.12, p.193-203.

\_\_\_\_\_. Inibições, sintomas e ansiedade. In: \_\_\_\_\_. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.20, p.81-167.

\_\_\_\_\_. Esboço de psicanálise. In: \_\_\_\_\_. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.23, p.163-237.

LABOV, W.; WALETZKY, J. Narrative analysis: oral versions of personal experience. In: HELM, J. **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle:

University of Washington Press, 1967. p.12-44. Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society.

LACAN, J. O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.197-213.

\_\_\_\_\_. O mito individual do neurótico. In: CUNHA, T. C. (Org.). **O mito individual do neurótico**. Traduzido por Brigitte Cardoso e Cunha et al. 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p.43-76.

\_\_\_\_\_. **As relações de objeto**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Traduzido por Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. (Seminário de Jacques Lacan, livro 4).

\_\_\_\_\_. **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Traduzido por M. D. Magno. 4.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. (Seminário de Jacques Lacan, livro 11).

\_\_\_\_\_. **Mais, ainda**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Traduzido por M. D. Magno. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. (Seminário de Jacques Lacan, livro 20).

\_\_\_\_\_. L'etourdit. **Scilicet**, Paris, n.4, p.5-52, 1972.

ORLANDI, E. P. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. Campinas: Pontes, 1987.

PERRONI, M. C. **Desenvolvimento do discurso narrativo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PESSOA, F. **Antologia poética de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

TFOUNI, L. V.; CARREIRA, A. F. Narrativas de crianças de rua brasileiras: uma forma de falar de si mesmo. **Cadernos de Pesquisa-NEP**, Campinas, ano 2, n.2, p.1-12, 1996.