

TRATAMENTO PSICANALÍTICO DE UM CASO DE HIPERATIVIDADE DE UMA JOVEM ADOLESCENTE

Jean-Louis Gault

O PARASITISMO LINGUAGEIRO

Enquanto seres falantes, a única doença da qual nós sofremos é aquela que é introduzida no ser vivo pelo parasitismo do significante. O parasita é um organismo que vive na dependência de outro chamado hospedeiro. A relação parasita-hospedeiro é um caso limite da relação predador-presa. Geralmente os parasitas são organismos cuja evolução é caracterizada pela perda de certos órgãos, cuja função é assegurada pelo hospedeiro. As relações parasita-hospedeiro podem alcançar um equilíbrio refinado. As adaptações do parasita tendem a reduzir sua virulência a um nível que o hospedeiro seja capaz de suportar, enquanto que as adaptações do hospedeiro servem para manter sob controle o parasita.

O romancista Mishima evoca essa corrosão da linguagem, que ele experimentou muito cedo, e da qual, desde a idade de quatro anos, procurou se tratar por meio da ficção. Muito criança, ele aprendeu a se defender contra uma palavra, uma expressão ou uma frase, que escutou, ressoou nele, terminou por invadi-lo e fazê-lo sofrer. Diante disso, ele põe em funcionamento um procedimento de sua invenção, com o qual tenta domesticar o intruso languageiro, para neutralizá-lo. Ele inseria a palavra ou a expressão numa historinha, que repetia para si mesmo e se esforçava para memorizar, enquanto ainda não tinha o domínio da escrita. Mais tarde, escreveria curtos fragmentos, depois narrativas mais longas, elaboradas para responder à sua dor de existir. Esta trama literária constituiria a matriz dos romances da idade adulta.

A obra do escritor aparece, assim, como uma modalidade de tratamento do traumatismo que a linguagem inflige ao ser vivo. Este rompimento original, que o símbolo impõe ao organismo biológico, fragmenta o corpo e desnaturaliza as funções. O ser falante se encontra então no dever de enfrentar os órgãos que o embaraçam e que lhe colocam problemas em relação a seu uso, no ponto em que, em oposição, o ser natural que é o animal, guiado pelo saber seguro do instinto, inscreve harmoniosamente seu organismo e suas funções no meio em que se desenvolve. O jovem pássaro, uma vez atingida a idade conveniente, será automaticamente precipitado para fora de seu ninho, e saberá instintivamente fazer uso de suas asas para voar.

O estágio inicial que caracteriza a espécie humana não poderia ser reduzido a tal programação simples. O momento em que, pela primeira vez, a criancinha se ergue sobre suas próprias pernas até a superfície do mundo, é sempre vivido como uma conquista subjetiva

inesquecível. Num filme admirável¹, o cineasta Robert Bresson soube pontuar sua narrativa com o balé de jovens cujos passos ele fazia ressoar sobre as calçadas parisienses.

A marcha não é o simples efeito do progresso da cognição que se traduziria num comportamento. Para se manter em pé, o sujeito humano deve assumir seu organismo enquanto corpo e deve encontrar o uso adequado de cada uma de suas partes para dominar a sua marcha. A marcha não é a expressão de uma capacidade elementar, que responderia às necessárias funções de relações de um aparelho neurológico, que teria chegado à sua plena maturação. A marcha é sempre uma vitória subjetiva sobre um organismo submetido a grandes desordens das funções. Ela se inscreve necessariamente numa dialética intersubjetiva em que encontra sua mais autêntica significação; é por isso que nenhum passo é semelhante a qualquer outro. Um passo, por menor que seja a atenção que se dê a ele, é reconhecível entre todos, seja quando a gente o espreita com angústia como o anúncio de uma ameaça, seja quando a gente o escuta com o coração batendo como a promessa do retorno do ser amado.

Os passos de uma jovem romana sobre as calçadas de Pompéia, no silêncio do meio-dia, excitaram o espírito do escritor Jensen, que se transformou em arqueólogo para se precipitar sobre seus traços, numa fantasia poética que atraiu a atenção de Freud.² Nesse passo em falso esse mesmo Freud soube reconhecer a significação inconsciente do ato falho, como um tropeço, o choque contra um obstáculo ou um entorse. O passo ao lado é aquele que é preciso saber fazer para se desviar a tempo do mau passo. O passo à frente, que surpreende por sua audácia, e que é seguido imediatamente por dois passos atrás, não é o mesmo que o duplo passo adiante que sucede ao necessário passo atrás exigido pela manobra. A falta³ cometida pelo noviço não é o passo do ato decisivo, que sabe dar o homem prudente para se arrancar às tergiversações das promessas, das intenções, ou das palavras, e que dissolve subitamente a ordem antiga.

A riqueza retórica que se adivinha aqui, e que se liga ao vocabulário da marcha, não é de forma alguma específica. Os nomes das partes do corpo e das funções do organismo são, na totalidade, suscetíveis de serem tomados em empregos metafóricos que são incessantemente abertos aos achados do poeta. Esse uso linguageiro do corpo está no princípio da formação do sintoma histérico, tal como Freud o percebeu no início de sua descoberta do inconsciente.

Esses recursos significantes que se enraízam no corpo, e a possibilidade da existência do sintoma histérico que decorre disso, indicam que o organismo e todas as suas funções são primordialmente marcados a ferro pela grade incandescente da linguagem. O uso metafórico dos nomes das partes do corpo não se estabelece como derivação das funções naturais que se efetuariam

¹ R. Bresson, *L'argent* (1983)

² S. Freud, *Delires et rêves dans la "Gradita" de Jensen*

³ Em francês *pas de clerc*

harmoniosamente, ao abrigo de qualquer parasitismo lingüístico. O organismo do único animal que fala é, em seu conjunto, e sempre, mergulhado no campo da linguagem, submetido à função da palavra, e assujeitado à instância da escrita.

Esse organismo é inteiramente entregue ao câncer linguageiro que lhe desorganiza as funções, as quais se encontram dissociadas de sua finalidade natural, e a partir disso submetidas a uma exigência em que Freud soube ver satisfação paradoxal, que ele chamou de pulsão. Sob o nome de gozo, Lacan tentou delimitar essa satisfação, que se suporta da linguagem e que contamina todas as necessidades do ser falante⁴. Essa expropriação que a linguagem opera sobre o corpo, retira dele os órgãos, para lançá-los fora do corpo.

Num artigo fundamental sobre a invenção psicótica, Jacques-Alain Miller⁵ destaca que a questão se coloca então, para o sujeito, de saber como operar os órgãos fora-do-corpo. A linguagem tem por efeito retirar e lançar os órgãos fora do corpo. O falo é por excelência este órgão fora do corpo, sempre ligado a ele, mas impossível de se integrar totalmente⁶. O *falasser* se vê confrontado com órgãos, com os quais não sabe o que fazer, e cada um lhe coloca problemas. O sujeito deverá definir um uso de seu corpo e de suas partes soltas para, na medida do possível, reintegrar ao corpo o órgão fora do corpo. Se o sujeito é neurótico ele aderirá ao campo dos discursos estabelecidos que lhe dizem o que é preciso fazer de seu corpo, e ele aprenderá que o corpo serve ao desejo e ao amor. Toda uma parte da educação é assim dedicada à aprendizagem das soluções típicas, das soluções sociais que ajudarão o sujeito a resolver o problema do bom uso de seu corpo e das partes de seu corpo.

Essas soluções ensinadas pela tradição são fundamentalmente rejeitadas pelo sujeito esquizofrênico. Este deve, então, afrontar o problema que seu corpo e os órgãos de seu corpo lhe colocam, sem o auxílio de nenhum discurso estabelecido, como sublinha Lacan, em seu “*Étourdit*”⁷. É neste nível que aparecem as invenções esquizofrênicas. As invenções do sujeito esquizofrênico respondem por uma via singular ao problema do órgão fora-do-corpo. O sujeito se esforça, por meio de uma bricolagem de sua fabricação, para reintegrar, no corpo, o órgão fora-do-corpo.

Lacan terminou por conceber a própria linguagem como um órgão, e um órgão fora-do-corpo, de acordo com o modelo do parasita. Nesta perspectiva, o órgão linguagem não se inscreve imediatamente na função de comunicação. O que vem primeiro é o traumatismo que produz *lalangue*, o significante *lalangue* que antecede a linguagem e o laço com o Outro. Nesse nível o *falasser* se depara com relação com a realidade lingüística da *lalangue*, reconduzida à sua

⁴ Lacan, *Le séminaire, Encore*, p. 49

⁵ JAM, *L'invention psychotique*. Quarto

⁶ Lacan, *Le séminaire, La relation dobjct*, p. 479

⁷ Lacan, *L'étourdit, Autres Écrits*, p. 479

materialidade significante, separada de toda significação, e de toda intenção de comunicação. É à isso que Lacan visava, dizendo que o Outro não existe, e se o Outro não existe, então o sujeito deve inventá-lo. Aqui é conveniente distinguir as soluções típicas do sujeito neurótico, que adota o Outro da tradição e, este, lhe fixa a estrutura dos discursos estabelecidos. O sujeito paranóico, ao contrário, se singulariza pela invenção de um laço social original, de que testemunham os grandes inventores da utopia social. O *Contrato Social* de Jean-Jacques Rousseau é o exemplo mais admirável desse trabalho prodigioso de invenção e de construção de um Outro, concebido dos pés à cabeça.

Dessa forma, parece que a linguagem, que é a causa da doença, pode, ao mesmo tempo, ser o meio de seu tratamento. É por intermédio do símbolo que o sujeito pode se tratar da virulência do *logos* do qual padece primordialmente. Para conceber essa dupla incidência do verbo na carne é preciso, com Lacan, considerar a divisão contrastada dos efeitos do significante sobre o ser vivo. Há, por um lado, um efeito primário de fragmentação, de divisão e de ruptura, que submete a carne à estrutura descontínua do significante, e por conseqüência ao desnudamento de um afeto de um gozo errático. A esse efeito traumático primário, o sujeito é suscetível de responder, pelos usos do significante – ou seja, pelo encadeamento deste significante isolado, numa estrutura de discurso, tendo por efeito, uma recaptura, não da serotonina pela célula neuronal, mas do gozo circulante por um aparelho de linguagem e de escrita.

O destino singular de cada um se deixa ler como a resposta que ele traz para a primitiva intrusão do símbolo na vida de seu organismo. É assim que cada sujeito pode se conceber poeta, ou mais exatamente poema, como queria Lacan. Uma jovem paciente nos oferece a oportunidade de descobrir o esforço de invenção muito original que ela desenvolve para tentar reintegrar, em seu corpo, certos órgãos fora-do-corpo, e para dar uma função ao órgão-linguagem, por meio de uma singular prática de escrita à qual ela se dedica com frenesi. Trata-se de uma mulher muito jovem, pois ela tinha 12 anos e meio no momento em que se encontrou pela primeira vez com o analista, numa instituição de educação especializada onde ela acabava de ser admitida.

Os primeiros transtornos são notados quando a menina ingressa na escola primária. Até lá, ela tem a admiração de sua mãe, que a criava sozinha, e da qual ela era a única filha. A mãe elogia a inteligência de sua filha e sua imaginação. No momento do ingresso na escola, pelas exigências usuais da rotina de uma vida escolar, a atipia do jovem sujeito se revela. A menina se opõe ao discurso comum e se recusa a se submeter a qualquer tarefa, rejeita todo dever e exercício. Entretanto, ela aprende muito rapidamente a ler e a escrever, mas, por outro lado, não faz nenhuma aquisição em matemática. No decorrer dos anos sua singularidade se acentua, a significação de sua atitude escapa, seu discurso, que é feito de longas digressões, parece cada vez mais enigmático.

Mesmo que eventualmente os professores notem seus talentos de imaginação nas exposições orais ou nos deveres escritos, ela não os torna menos perplexos sobre a conduta que adota.

Ela conclui os primeiros anos do ensino fundamental, mas em seguida exigem que ela os repita porque, como não é possível fazer uma avaliação de suas aquisições, considera-se que ela não teve nenhuma. Finalmente, dado o caráter desconcertante de sua evolução, ela é encaminhada para uma turma de aperfeiçoamento, mas isso não dá certo. Em pouco tempo, os transtornos de comportamento, feitos de agressão a seus colegas, passam a inquietar; ela é descrita como excêntrica e estranha. Essa conduta a marginaliza cada vez mais, e como último recurso é encaminhada para uma escola especializada.

Essa recrudescência da sintomatologia segue as primeiras abordagens sexuais, no momento em que a menina se tornou púbere, na idade de 12 anos. Quando é admitida na instituição onde encontra o analista, a desordem do comportamento está no máximo. Ela se descontrola em agressões, gritos, berros, grunhidos, risos imotivados, injúrias, insultos de caráter sexual endereçados aos seus colegas ou aos adultos que se ocupam dela. Ela se expõe numa conduta de exibição sexual, com poluição urinária voluntária. Ela se abandona a uma voracidade alimentar sem freios, em que se precipita sobre tudo aquilo que possa comer e se lambuzar. Ela encontra satisfação em atentados contra bonecas que ela mutila, e que joga dois andares abaixo, atirando-as por uma janela. Nessa corrente furiosa da conduta só flutuam alguns pedaços de papel, recuperados aqui e ali, aos quais o sujeito se agarra, para escurecê-los, febrilmente, com uma escrita exaltada.

Naquela época o diagnóstico de hiperatividade era ainda pouco difundido, e o tratamento medicamentoso não era ainda utilizado. Hoje, não se hesitaria em classificar nossa paciente entre as crianças hiperativas, e sem dúvida lhe seria aconselhada uma prescrição *ad hoc*. Em si o diagnóstico de hiperatividade não encontra objeção, na medida em que ele se contenta em qualificar, é verdade que de uma maneira muito sumária, um comportamento que se impõe pela sua estúpida evidência.

De acordo com as codificações atuais, o diagnóstico psiquiátrico dos manuais se quer estritamente descritivo, e rejeita toda hipótese etiológica para se limitar a uma grosseira apreciação do comportamento. Uma tal abordagem do transtorno, reduzida à constatação tautológica dos fatos observados, a hiperatividade é o que é hiperativo, condena o profissional à ignorância da verdadeira causa da hiperatividade, e o impede de penetrar na compreensão do que está em questão, quando se trata de um ser falante. A experiência da palavra abre os olhos acerca de uma forma singular de hiperatividade própria ao *falasser*. Um fator de hiperatividade, talvez o mais autêntico, é a intrusão do parasita linguageiro no ser vivo, com a desordem completa das funções do organismo que ele acarreta. Dessa forma, nós somos todos fundamentalmente hiperativos. Os produtos da cultura e da civilização, frutos da hiperatividade humana, aparecem como modalidades de tratamento desta

hiperatividade primária que engendra no homem a virulência do símbolo. É por isso que eles podem ser considerados como sintomas.

As primeiras entrevistas com a jovem paciente ocorrem no clima de transtorno e agitação, como mencionado, antes. Mas antes de entrar no detalhe, é preciso dizer algumas palavras acerca da história pessoal da paciente. Ela é o fruto de uma noite de amor de sua mãe com um homem encontrado numa festa de casamento, e que ela perde de vista imediatamente depois. Algum tempo após, quando esta mulher solteira constata a gravidez, ela não procura de forma alguma rever o desconhecido da festa. Ela dá à luz uma filha, a única criança que ela teve, e decide criá-la sozinha.

Quando a menina faz 9 anos, a mãe vai atrás dos traços do pai, procurando encontrá-lo. Ela consegue revê-lo e apresenta-lhe a criança. Ele, que até então ignorava o fato, acolhe a notícia com a poesia que caracterizava seu temperamento de artista; aceita considerar que se tratava de sua filha, mas não pede mais nada e a mãe, também nada lhe pede. O reencontro com o pai é breve, eles se verão de vez em quando e se instalarão entre eles relações corteses que tomarão o caráter de pequenas reuniões amigáveis que acontecerão uma ou duas vezes por ano. O pai da menina, que tem uma carreira artística, vive só, numa grande cidade, distante do par formado pela mãe e a filha. É nesse período de reencontros com o pai, que a mãe – que até esse momento havia permanecido sozinha –, encontra um homem e resolve viver com ele. Esse homem tinha sido casado, é pai e avô, ou seja, é muito mais velho do que essa jovem mulher que poderia ser sua filha.

Num primeiro momento, decidimos receber essa menina, antes de mais nada para responder com urgência, à situação de extremo pânico na qual ela se encontra. O dispositivo de palavra proposto parece muito modesto diante da extensão da desordem que a domina. Foi grande a surpresa de constatar o imediato apaziguamento provocado pela oportunidade que lhe é dada de tomar a palavra. Não é necessário fazer perguntas, o que, aliás, nós tivemos o cuidado de evitar, ela sabe o que tem a dizer, e tem muito a dizer. Todos os fatos são dispensados, não se trata da realidade, e desta jamais será questão, pois é a verdade que toma a palavra. É assim, instalando-se no elemento da verdade, que ela assumirá, com grande determinação, um regime de interlocução que sustentará no curso de longos meses. O tratamento durou três anos, semanalmente, com uma regularidade sem falhas.

O PRINCÍPIO DA FAMÍLIA

Desde a primeira entrevista, a paciente enuncia o problema crucial com o qual se confronta, e a cuja resolução ela vai se prender durante o tratamento. Ela sabe que a família existe, mas ignora o seu significado, e se interroga sobre a lei geral de seu ordenamento. Ela conhece a nomenclatura dos nomes de parentesco, e pode colocá-los em relação uns com outros. Ela fala então de sua

família e dá os nomes de seu pai, de sua mãe, de seu avô, de sua avó, de seu tio, de sua tia, de seus primos e de suas primas. Ela interrompe a enumeração quando chega aos primos distantes que ela não conhece. Ela indica, em seguida, os sobrenomes de sua mãe, de seu pai, da mãe e do pai de sua mãe. Ela tenta depois organizar a rede de todos esses sobrenomes e nomes. Ela só pode estabelecer relações, passo a passo, por exemplo: “*L. é o pai de minha prima O. e o irmão de minha mãe C., G., que é a mãe de O., é a cunhada de C., e O é a sobrinha de minha mãe C.*” Diante da dificuldade de acompanhar esse discurso feito de rosário de nomes, é proposto que ela os traga por escrito.

Na semana seguinte, ela volta com a apresentação escrita do que ela chama de sua “grande família”. Ela escreve: “*Aqui está minha grande família: minha mãe se chama C., meu pai se chama N., meu avô se chama B., minha avó se chama H., minha prima se chama O.*”, e assim continuando até os primos mais distantes que ela não conhece. Há também duas mulheres, D. e H., que são as madrinhas, e que ela não sabe situar em relação ao resto da família. Essa apresentação da grande família é objeto de dois textos sucessivos, de trinta linhas no total, redigidos numa letra muito apertada, em que os nomes se encadeiam uns atrás dos outros.

A partir daí, todas as entrevistas serão sustentadas por textos escritos, pequenos papéis no início, amplamente desenvolvidos em seguida, depois textos cuidadosamente apresentados num caderno. Ora ela traz um texto totalmente terminado, ora completa um texto que havia começado, e, enfim, ela redige durante a sessão um texto do início ao fim. Os textos são sempre pontuados com exatidão. A partir de um certo momento, eles terão um título, e serão assinados.

O texto que se segue às primeiras sessões é consagrado à sua interrogação sobre “*O princípio da família*”, que ela apresenta assim: “*De acordo com o que eu ouvi dizer, são o pai e a mãe que nós amamos mais. O princípio da família são os pais*”. Mas ela acrescenta que é justamente “*o princípio da família*” que ela não compreende. Então ela tentava reexplicar o princípio, mas ela não pode ir além desta constatação: “*Em princípio, o princípio da família são os pais*”.

Essa compulsão de escrever longas seqüências metonímicas de nomes se relaciona incontestavelmente com a hiperatividade. Trata-se de uma hiperatividade muito singular: opera sobre um objeto bem específico, que não pertence à realidade orgânica da célula nervosa, já que se trata da instituição familiar, interrogada em seu princípio. É notável que essa hiperatividade resulte da impossibilidade de encontrar o princípio organizador da família que, se fosse identificado, viria colocar final a uma interrogação que era sem fim.

A transmissão de uma constituição subjetiva se faz apenas por meio de uma constelação familiar, que preside ao nascimento do sujeito. Antes que ele venha ao mundo, os símbolos

articulam aqueles que vão engendr -lo pelo “osso e pela carne”.⁸ Freud identifica o princípio organizador da família na análise dos sujeitos neur ticos, e lhe d  o nome de complexo de Édipo, cujo operador ele situa no complexo paterno. Lacan d  lógica a essa fun o encarnada pelo pai na família tradicional, denominando-a Nome do Pai, e identifica sua opera o como um ponto de capiton, inicialmente concebido de acordo com o modelo da metáfora ling stica produtora de significa o. Guiado em seguida pela experiência de Joyce, ele vai além, generalizando essa fun o de capitonagem ou de enodamento, e a atribui ao sintoma, ao qual ele, a partir de então, reconhece esse estatuto eminente.

Nossa paciente, que não se serve do princípio organizador padrão que constitui o nome do pai; deverá se entregar a um forte esforço de inven o para acionar um operador original que virá, de uma boa maneira, domar a hiperatividade que a submerge.

Depois da exigência simbólica do princípio da família, avança sobre a cena subjetiva a demanda pulsional. Diferentes textos estão relacionados com a cozinha e as refei es. Cada página trazida às sessões tem um título. Há inicialmente “*O prato queimado*”, história de uma tentativa de realizar certa receita de cozinha que termina mal. Depois, o “*Couscous*”, e em seguida há o texto no qual ela dá uma receita original de sua inven o, “*As torradas bolos de chocolate*”.

ROBOTOR

Num terceiro tempo, a própria cena fica mais clara. Trata-se de uma tábula rasa e sobre esse espaço nítido pode se sustentar a constru o que iremos descobrir. Após seus escritos culinários a paciente, que nós chamaremos a partir de agora por seu nome de Mona, redige um texto sobre a guerra, que descreve, em um parágrafo, o cataclisma provocado em 1966, ou seja mais de dez anos antes de seu nascimento, por soldados robôs que invadem a cidade onde ela mora. Ela qualifica essa guerra de “*surpresa roboticamente diabólica e dramática*”. Mas o que   importante vem depois: *A guerra enfim acabou. Agora, passemos a outra coisa mais interessante!*” A guerra então acaba e chega   cidade um personagem que irá desempenhar papel fundamental: “*O inventor ortodontista e além do mais especialista, que se chama Laurent Michel Robot-Man*”. Nessa cidade   que M. Robot-Man irá fabricar um robô, um robô-ser humano. Ele decide que esse robô-humano será uma menina, mas não sabe ainda como se chamará. Começa imediatamente a trabalhar, reunindo os materiais de que vai precisar.

Depois de sete semanas, o conjunto do problema está colocado. Sobre a tábula rasa do sujeito, deixada vazia pela falta de um princípio organizador da vida, há uma voracidade do ser

⁸ Lacan, * crits*, p. 279

deteriorado pela intrusão do logos. O inventor ortodontista é introduzido para dar forma de corpo à vida, inscrevê-lo numa ordem subjetiva, e reintegrar no corpo a libido desencadeada fora-do-corpo.

Algum tempo depois, um texto é dedicado ao “*novo aparelho*”. A paciente está fazendo tratamento ortodôntico e o novo profissional, que substituiu aquele que se ocupava dela até o momento, troca o seu aparelho dentário. Ela então escreve “*o novo aparelho*”. Descreve a troca do aparelho dentário, e termina o texto, como ela fará muito freqüentemente, da seguinte forma: “*Texto escrito inteiramente por Mona*”. Essa irrupção da realidade exterior na elaboração engajada no tratamento é determinante. O ortodontista que coloca o novo aparelho é um operador que reintegra o órgão dentário ao corpo. O inventor ortodontista se liga a seu homônimo, para desenvolver uma aparelhagem muito mais poderosa que irá se ocupar do conjunto do fenômeno da vida. Robot-Man realiza um tratamento do órgão fora-do-corpo que se enraíza nos cuidados ortodônticos feitos no consultório. Pela via dupla do ortodontista a escrita da narrativa fantástica se inscreve no corpo.

Aparecem, então, as primeiras tentativas de fabricação do robô-menina. Uma versão preliminar de diversas páginas é chamada: “*Robotor número 1*”. Observa-se desde já, nesse esboço de algumas páginas, as características da criação do robô. O inventor ortodontista irá se dirigir a um lugar fundamentalmente humano, produto do poder multiplicado do significante, para mergulhar as mãos na profusão do que é oferecido à avidez do sujeito moderno pela sociedade de consumo. Ele irá se embriagar de compras num supermercado. Ele acumula tudo que se poderia ali encontrar, começando pelos artigos de escrita, material de escritório, lápis, canetinhas hidrocor, massinha de modelar, tintas e elásticos, depois ele continua com produtos alimentícios, tomates, vagens, pepinos, beringelas, bifés, iogurtes. Enfim, o inventor ortodontista faz a sua *toilette*.

Ao final de seis meses, as diferentes versões foram reescritas e se chega a uma longa narrativa estruturada que se apresenta sob a forma de um caderno de 60 páginas que Mona chama de: “*Meu romance*”. É uma história cujo título é “*Robotor número 3*”, que se apresenta como um roteiro de cinema, com os seguintes créditos, em que ela indicava que Sylvia era seu nome artístico, e que começa assim: “*Escrito por Sylvia, ilustrado por Sylvia, dirigido por Sylvia, com...*”.

A primeira parte da narrativa comporta um primeiro capítulo que tem o título “*M. Robot-Man*”. O início é constituído por uma enumeração exaustiva dos artigos que foram utilizados para a fabricação do robô-menina. O texto começa assim: “*No pacote de gominhas de cabelo há 8 gominhas: uma gominha branca, uma gominha azul, uma gominha rosa, uma gominha laranja, uma gominha cinza, uma gominha verde, uma gominha amarela, uma gominha lilás*”. Em seguida as tintas são enumeradas uma por uma, cor por cor, depois tom por tom, claro e escuro; ao todo há 22 cores. As cores da massinha de modelar são, por sua vez, listadas. Depois vêm as coisas que se comem: tomates, vagens, pepinos, beringelas, abobrinhas e bifés. Todos esses diferentes produtos

são em seguida contabilizados. Para cada artigo é indicado o preço da unidade e o preço do quilo. Em todos os casos, quer se tratasse de tomates ou de lápis de cor, há o preço do quilo. Não havia proporção entre os dois valores; estava escrito, por exemplo: “*a caneta azul custa 12 francos ao preço de 12,10 o quilo*”.

A fabricação propriamente dita do robô é feita em dois tempos. O ortodontista inventor especial realiza, inicialmente, com a massinha de modelar, o que foi qualificado de “*bela escultura*”, e ele não se esquece do aparelho dentário, nem dos óculos. Mona usa, ela mesmas óculos. Ele desenha os olhos, a boca, os lábios, colore o aparelho dentário com seus anéis de ouro amarelo, acrescenta também cores aos óculos, e cuida do detalhe da roupa, desenhando bolsos na saia. Depois ele assa a escultura num forno. Antes dessa ação propriamente dita, ela faz uma breve seqüência ilustrada por desenho. De tempos em tempos, desenhos acompanham a narrativa. No desenho, pode-se ver o ortodontista indo buscar na gaveta de uma cômoda alguma coisa além dos produtos que havia reunido para sua criação. Ele pega uma lata de graxa para sapatos pretos, outra para sapatos brancos; há um par com cordões e um par sem cordões; um par é de tamanho 36, outro 37⁹. O ortodontista engraxa cada um dos pares; no desenho há uma mão no bolso de sua calça e uma mão sobre a gaveta da cômoda.

O segundo tempo da elaboração do robô é o do apelo ao significante, mas essa invocação é também precedida de uma breve operação. Depois de assada, a bela escultura de massinha é sujada por uma mistura constituída dos diferentes produtos alimentícios, com a qual o ortodontista a recobre completamente. Depois ele pronuncia a palavra mágica “*Abracadabra*”, e lança esse encantamento: “*Que a força esteja em mim, que o poder me ouça, e que a bela estrutura se transforme em robô!*” E aí, o poder criador do significante age e a escultura de massa de modelar se transforma em robô.

No segundo capítulo, Robot-Man se dirige ao robô como sua filha, e ele se torna progressivamente seu pai. As primeiras palavras que ele lhe diz são para lhe dar a palavra: “*Robot-menina, como eu vou te chamar? Fala, eu te dou a palavra*”. Ela lhe pergunta quem ele é. Ele lhe responde que é o ortofonista inventor especial, que ele a fabricou, criou, inventou, depois que ele a transformou, para lhe ensinar a falar, e que agora ela sabia falar. Ele lhe diz que ela é um robô menina, ou melhor, uma menina robô, que ela é sua filha, que ela não tem mãe, que ele é o único membro de sua família e que é seu pai. Pergunta se ela sabe com que ele a fabricou. Ela responde que sim: “*Eu o vi, eu revejo com o que você me esculpiu Está escrito no meu olho esquerdo. Meu olho direito desenha para me fazer compreender melhor o que está escrito à esquerda*”. Ele lhe

⁹ O tamanho dos calçados foi adaptado às medidas brasileiras. (N. T.)

explicou, enfim, que com uma tinta mágica poderia transformá-la em robô, mas que ela poderia, se quisesse, voltar a ser um ser-humano robô como ela era naquele momento.

A escolha do nome vai mobilizar todo o tesouro significativo do calendário.¹⁰ Os nomes são comparados dois a dois, as sílabas constitutivas do nome são examinadas em função das assonâncias que elas podem criar na língua, e quando essas são desagradáveis o nome é rejeitado. Essa avaliação fonética draconiana, que continua ao longo de páginas e páginas, é cansativa e infundável; então ela, cansada da luta, decide escolher seu próprio nome, e este será o do robô, que se chamará Mona, como ela. A escultura será a partir daí um robô-menina vivo e trata de enfrentar um Robotor mau que ameaça duas crianças.

O prosseguimento da narrativa é dedicado às comparações dos traços respectivos do pai e da filha. Haverá seqüências de medidas da altura e do peso de um e de outro. Ao mesmo tempo se instaura uma relação terna, depois amorosa, entre o pai e a filha. Ela lhe declara seu amor e eles se beijam. O pai ensina ao robô-filha as coisas do mundo fazendo com que ela as prove.

No capítulo 3, aparece certo número de considerações sobre a vida e a morte. Havia robôs-meninos e robôs-meninas, e eles não envelhecem. No capítulo seguinte, graças a óculos especiais, Mona tem acesso ao mistério das coisas, e o pai a educa por meio desses óculos. Ela irá aprender especialmente matemática, essa matemática que ela não tinha conseguido aprender na sala de aula, apesar da competência de todos os professores que tinham se ocupado dela até aquele momento. O pai lhe apresenta um segundo inventor. Os primeiros problemas de cálculo ocorrem numa loja de material esportivo, entre o pai e o inventor. Encontramos aí o problema inicial, aquele do preço da unidade e do preço total. O segundo inventor faz operações corretas. Através dos óculos especiais, Mona faz o mesmo tipo de adições e de multiplicações, e dessa vez os resultados são bons. Ela exulta e celebra a magia dos óculos. Ela explica uma coisa muito precisa em relação a esses óculos especiais: há um olho que lê os escritos, enquanto o outro vê os desenhos. A primeira parte do romance termina com o estudo do cálculo, e passamos em seguida à segunda parte.

Essa segunda parte, bem nomeada “*Os suspenses*”, permanecerá, para sempre, em suspense. A narrativa se interrompe após o título, e não retornará. Durante os dois anos seguintes que ainda duraria o tratamento, Mona tentará continuamente dar prosseguimento a seu romance interrompido, mas não conseguirá ultrapassar essa primeira e última palavra da segunda parte, da qual terá apenas o título eloqüente.

“*ROBOT-GIRL*”

¹⁰ Na França, em geral, os calendários trazem o nome do santo de cada dia.

Diante da impossibilidade de terminar sua primeira narrativa, a paciente começa a reescrevê-la sob outra forma. Trata-se de um livro que tem o título de “*Robot-girl*”, no qual o tema da invenção de um robô-menina era retomado, mas num desenvolvimento diferente. O texto começa pela narrativa de uma longa guerra que atinge, em 1900, o planeta de nossos ancestrais, que se chama Robolor. Essa catástrofe acarreta o extermínio, pelos robôs humanos, seres malfeitores e criminosos, de todos os robôs de que era povoado. Esse cataclisma ocorre na França, na sua cidade natal. No fim da guerra restam apenas dois pedaços de ferro velho. Esse planeta chamado apropriadamente de Robolor, planeta de dores, é um planeta neológico. Aí se encontram as mesmas coisas que na terra, mas elas têm uns nomes diferentes, que começa sempre pelo prefixo “ro” ou “robô”. *Robomasse* é o robô que mata apertando, *Robomâche*, aquele que mata mastigando, *Robouche*, aquele que tampa os buracos do nariz, das orelhas e da boca, para matar. *Robouche* é um robô disfarçado de humano, que tem falsos buracos de nariz, de orelhas e uma falsa boca. *Chaireur* é o robô matador de carne. Os *Robots de mer* são peixes, e os Robots-humanos se chamam *Robumain*. A malvada *Robotire* lança flechas envenenadas.

Após 4 meses, a narrativa “*Robot-girl*” tem apenas 5 páginas. Sobre o campo em ruínas do planeta desolado Robolor, aparece um jovem ortodontista, cuja segunda profissão é a de inventor. Mona descreve os preparativos da operação de criação, mas o texto não vai além disso. Em várias ocasiões ela retoma a narrativa desde o início, mas se interrompe quando se tratava de passar à criação da *robot-girl*. Finalmente ela pega um caderno novo, separa-o em oito partes, no alto das quais ela escreve “*primeiro capítulo, segundo capítulo, terceiro capítulo ... etc, até o oitavo*. Os capítulos permanecerão como páginas brancas, e o caderno definitivamente virgem, com exceção da numeração dos capítulos.

À medida que o projeto *Robot-girl* afunda, as sessões tomam outro rumo. Mona continua a escrever, mas são agora curtas histórias de algumas páginas, freqüentemente apresentadas como roteiros de cinema, que são narrativas de horror ou de ficção científica. Há um filme de horror, que descreve uma mancha na superfície do mar que devora adolescentes, sejam meninos ou meninas. Trata-se, diz ela, sem dúvida de uma medusa. Há uma narrativa de vampiros, e uma outra que se chama “*O regime horrível*”, que conta como um moderador de apetite, prescrito a pessoas que querem emagrecer, corta-lhes a barriga e as transforma em esqueletos, por essa razão irônica de que os esqueletos são todos magros. De tempos em tempos outros textos voltam aos mesmos temas prediletos, como as listas de compras, receitas de cozinha, cardápios ou testes de química alimentar, em que ela se interroga sobre a presença de bolhas numa bebida gasosa. Ela escreve um texto que se chama: “*As palavras me incomodam*”, e há também desenhos da “*família de dentes pontudos*”.

A novidade é a instauração de um diálogo com o analista, para lhe comunicar sua preocupação essencial daquele momento, seu desejo de ter colegas e de encontrar um menino. Textos acompanham suas reflexões, em que ela se interroga longamente sobre o que lhe agrada num menino e paralelamente numa menina. Redige breves narrativas em que coloca em cena seu homônimo em busca do homem de sua vida. Em várias ocasiões ela tenta inscrever uma polaridade sexual, mas não consegue ir além do que pôde recolher da boca de sua mãe: “*em princípio, os meninos são mais peludos que as meninas*”.

Mona, entretanto, não abandona a criação do robô-menina, cujo tema ela termina resumindo com essa fórmula: “*Robot-girl conta a história de uma menina robô*”. Fala com o analista desse projeto inacabado, e se instala, então, uma conversa que volta a abordar cada detalhe da primeira parte do romance.

Ela observa que o nome de Robot-girl é o mesmo que o seu, mas diz que isso não tem nenhuma relação; trata-se de alguém diferente. Aí, nos dá uma indicação sobre o estatuto dessa elaboração. Não é uma formação do inconsciente. Essa produção não está articulada com o resto de seus pensamentos, e nesse aspecto ela não pode ser interpretada no sentido do recalque. A paciente não reconhece seu próprio nome no nome da narrativa, e não subjetiva a narração. Não se trata de um texto a ser decifrado; ele opera em outro nível, realiza a função fundamental do sintoma, que é de reintegrar no corpo o órgão fora do corpo.

Durante o tratamento raramente se abordará a vida cotidiana de Mona. Ela é muito reticente, e quando fala de sua vida em família, ou de seus colegas, são sempre pequenas histórias desligadas do que se trabalha no tratamento. No diálogo com o analista, não se cogita do comportamento em sua vida cotidiana, que seria necessário reeducar, nem de uma cognição que mereceria ser retificada para colocá-la de acordo com a realidade. O tratamento se inscreve no nível em que, enquanto ser atormentado pela linguagem, esse jovem sujeito é confrontado com o enigma de sua existência e de seu sexo.

O aparelho dentário ocupa um lugar privilegiado nesta problemática. Mona explica que o robô-menina precisa deste dispositivo porque ela é um robô, e que o aparelho dentário é aquilo que traz a vida, e, então, o robô deve usá-lo, senão morre. Uma vez, Robot-girl perde o aparelho, o inventor vem em sua ajuda, encontra o aparelho e lhe salva a vida. O robô é meio humano, meio robô, quando a pele humana se abre, no meio do rosto, por debaixo há o robô. O inventor é um ser humano, logo, mortal. Graças ao robô-menina, que está para sempre aparelhado para a vida, o ortodontista pode viver eternamente. O aparelho dentário é uma aparelhagem da vida, mas não é uma aparelhagem do sexo.

O robô jamais conseguirá se particularizar verdadeiramente como menina, é a significação do fracasso de Robot-girl. Robot-girl, crescendo, vai se tornar uma mulher, mas ela vai se estragar, porque os circuitos do cérebro não conseguirão controlar o seu crescimento. O inventor pode criar robôs meio meninas, ou meio meninos, ou então nem meninas e nem meninos. Mona é sensível à diferença significativa, distingue os robôs meninos dos robôs meninas. O que os opõe é a voz, mas não como entre os humanos. São as meninas robôs que têm a voz mais grave, porque a voz vem do robô. A questão que se coloca é de saber se, com a ajuda da voz, o inventor conseguirá criar uma menina robô. Ele vai tentar lhe dar a voz de menina que terá gravado da televisão. Se conseguir criá-la e terminá-la, ele a chamará de Robot-girl, mas teme estragar sua escultura. Pode-se medir o esforço de bricolagem que atinge essa adolescente, para tentar inscrever a polaridade do sexo em sua vida. Em vão, porque fundamentalmente a menina é um robô.

Uma vez sua mãe lhe contou que um homem tinha tentado arranhá-la, então Mona pensou que não se tratava verdadeiramente de um humano, que ele era peludo, que tinha garras, dentes pontudos e presas. Ela perguntou a si mesma se ele tinha pêlos humanos ou pêlos de animais. Ouviu dizer que na puberdade o corpo muda, e que não se pode fazer nada. Nos meninos os pêlos aparecem e a voz muda. Sob a pele, os meninos têm um esqueleto como as meninas, não são macacos, mas homens.

No início da narrativa do pequeno robô ela fazia intervir muitos produtos alimentícios, mas em seguida abandonou esse procedimento, porque ele lhe parecia repugnante. Ela chegou a se cortar, e vendo a carne sob a pele, isso a fez pensar na carne que se come, e achou repulsivo.

Robot-girl vai à escola, mas ninguém sabe que ela é um robô. As pessoas acreditam que é uma menina, mas é uma menina robô. Seu criador colocou, sobre o metal, uma pele que parecia pele humana. Em geral, as meninas que vão à escola sabem como nasceram, mas ela, a Robot-girl, não o sabe. Por outro lado, ela sabe muitas coisas e há muitas coisas que quer explicar ao seu professor, especialmente receitas comestíveis. A menina robô não nasceu do ventre de uma mulher. A respeito de Robot-man, que é o seu inventor, Mona diz que é seu pai, ou seu irmão, ou seu membro, ou ainda seu parceiro. Explica que membro é o que faz parte de uma família, ou de um clube. Ela tem uma fantasia de filiação que enuncia assim, de acordo com o que ouviu dizer: para ter um filho é preciso um homem e uma mulher, e é preciso esperar muitos meses para que o bebê saia. Quando se morre, vira-se um grãozinho, que vai para o ventre de uma outra mulher, e se volta a viver, seja como menino, seja como menina, com um nome diferente ou o mesmo nome, mas com o mesmo sobrenome.

Este romance é um mito de criação e de engendramento, à maneira de Frankenstein. Não é um romance familiar edipiano do tipo freudiano. Não é também um mito individual, que mobilizaria

o desejo do pai, em falta em relação a uma mulher, como descreveu Lacan no caso do sujeito neurótico. No mito da criação de Robot-girl, o engendramento se faz em linha direta do criador à criatura, sem que nenhum elemento venha dialetizar a relação desse casal. Nesse mito da aparição da vida pelo poder do significante, a partir do inanimado, a filha procede diretamente do pai feito verbo, em curto-circuito do desejo da mãe. Robot-girl não é um ser humano, vai ter que afrontar uma Robot-woman que é má e tem uma criadora maléfica e diabólica. Aqui, ponto de metáfora paterna que viria dar um significado, ainda mais enigmático, ao desejo do Outro materno.

Em nosso caso, a paciente mobiliza o *savoir faire* operatório de seu parceiro ortodontista, membro do mesmo clube que ela, para aparelhar uma vida que não se deixa conter no envelope do corpo. Esse inventor é um semelhante, a prodigiosa inventora é ela, como mostra sua prolífica produção. O mito de Robot-girl permite reintegrar, no corpo, os órgãos fora do corpo, o órgão oral por meio do aparelho dentário, o olhar com os óculos especiais, a voz pela gravação magnética. Robot-girl tem também olhos de ouro, que brilham no rosto de seu esqueleto de robô humano. O robô realiza um mito de funcionamento dos órgãos. Os braços são de osso, as pernas também, assim como as mãos. O intestino delgado, o estômago, o pâncreas, o esôfago, o cérebro, o cóccix, os pulmões, o coração e todo o resto do que os homens têm, além dos ossos, para viver, são normais.

Mona ouviu dizer que há extraterrestres que chegaram à terra, leu isso num jornal. Ela pensa que os extraterrestres existem porque a palavra “extraterrestre” existe, da mesma maneira que a palavra “terra” existe, e que a terra existe. Os extraterrestres existem mas não se sabe como eles falam, como eles se comportam, nem como eles comem. Ela pensa então que pode haver extraterrestres nas escolas, em particular na sua. Algumas vezes há meninas que lhe tocam o rosto, e que lhe perguntam o que há embaixo. Ela responde que embaixo há um esqueleto que fala ao mesmo tempo que ela, mas ela se pergunta o que há sob os olhos. Ela é um extraterrestre, no sentido em que ela é um ser de palavra, mas ela não sabe o que fazer da vida que a anima, e que circula em suas veias com o sangue, e irriga seus órgãos.

Em relação à matemática, de que adquiriu os rudimentos por meio dos personagens de sua ficção, ela conta que, durante muito tempo, quando, na escola, ela tinha que fazer exercícios de aritmética, respondia ao acaso, para que isso não a impedisse de ter boas respostas. Ela tropeçava no princípio da subtração. Quando fazia uma subtração, ela explica que acrescentava. Diz: “*Eu acreditava que 1-1 dava 2*”. O passo decisivo que ela dá, aparelhando-se com o robô calculador, lhe permite acesso à subtração e ela pode então se beneficiar de um *savoir-faire* novo de que se dá conta, dizendo: “*Agora eu tiro e eu sei que 1-1 dá zero, isso quer dizer que não há mais nada.*” Instrumentalizada pelo robô ela tem acesso à subtração, ao menos, ao nada, ao zero. Para saber contar é preciso poder se descontar. Mona atinge essa subtração subjetiva, anulando-se ela própria

quando é o robô, nela, que calcula e efetua a operação. Na narrativa, o acesso à subtração acontece depois das considerações sobre a morte, onde o significante “nada” aparece em todas as linhas na boca do ortodontista, que, quando a pequena criatura lhe agradece por tudo o que ele fez por ela, responde a todo momento: “*De nada*”. Mona explica que quando se está num túmulo não se sabe mais nada. Essa passagem pela morte abre o caminho para o símbolo da subtração.

Por meio desse romance, Mona se torna ela mesma, torna-se quem ela é, ela se torna Mona, pois ela se chama Mona. Falando de Mona, a Robot-girl, ela diz que o robô tem a mesma personalidade que ela. Pensa que é possível que existam robôs-meninas assim, mas não na terra, talvez num outro planeta. Ela permanece desconfiada, mesmo se sabe que aqui, estamos sobre a terra onde há apenas terráqueos e terráqueas. Essa narrativa de auto-engendramento pela operação do significante é muito particular, Mona é certamente a filha de seu pai, mas é sobretudo a filha de suas próprias obras, já que é ela quem escreve esse romance. Essa elaboração é uma invenção de identificação, pela qual ela se dá um nome. Seu verdadeiro nome é *Robot-girl*; Mona, diz ela, é apenas um apelido. Como Lilith, ela nasce das mãos do demiurgo que lhe modela um corpo, no qual ela pode reintegrar seus órgãos fora do corpo, mesmo se a carne repugnante depositada em sua superfície vem sujar a bela imagem. Com sua invenção, Mona responde ao poder devorador do significante pelo poder criador deste mesmo significante, em que ela se demonstra menos levada pela linguagem, e um pouco mais mestra do logos.

A escrita toma muito cedo um lugar central na vida de Mona. Ela aprende sozinha e depressa, e desde que soube dominar esse instrumento, entrega-se a ele sem freios. Durante muitos anos, ela mantém uma assustadora correspondência com uma amiga que não sabia como responder a essa fúria epistolar. Na escola os seus textos fora das normas eram com frequência fonte de embaraço. Somente sua mãe soube inconscientemente adivinhar a função eminente desta sede de escrever e a acolheu sempre com delicadeza. O tratamento analítico sistematizou o recurso a esse proceder de tratamento da virulência do verbo pela escrita, já realizado pela paciente em sua vida. Jacques-Alain Miller sublinhou, nesses termos, a função da escrita: “*Fala-se do ato de palavra, ao mesmo tempo fez-se dele uma categoria da lingüística pragmática, mas a tese de Lacan é, antes, de que o ato é a escrita. É pela escrita propriamente dita que se condensa o objeto (a) e não pela palavra, e nisso apenas pela palavra, no que esta comporta de escrita*”.¹¹ Mona percebeu desde a infância esse valor de capitonagem e de enodamento do ato da escrita, e se serviu dele com rigor. Ela dá atenção muito particular à pontuação, e o esquecimento de um ponto não lhe escapa por muito tempo.

¹¹ Jacques-Alain Miller, curso inédito de 8 de janeiro de 1993.

O analista se inscreveu nesse processo de escrita, onde encontrou um lugar que pode variar durante o tratamento. No início ele aceitou ser o receptor atento desses papéis sujos e freqüentemente amassados, nos quais Mona havia anotado apressadamente algumas frases, ao passo que essa atividade desordenada e pouco ortodoxa inquietava seu meio escolar, que a perseguia. Rapidamente o personagem do analista foi idealizado. O interesse que ele manifestava pelos escritos da jovem iniciante em literatura o designava como o empresário encontrado que iria ajudá-la a promover seu romance no mercado. Mas, mais secretamente, o analista se viu encarnando uma função pulsional. Ele se mostrou de imediato guloso dos escritos da paciente, ele foi o seu São João do Apocalipse, aquele que devora o livro. Assim, respondeu aos escritos, nascidos do poder devorador do logos, aprontados pela letra, e chamados aos ser eles mesmos devorados pelo ogro significante.

Os efeitos obtidos por este grande trabalho de escrita são espetaculares e muito rápidos. No início, os transtornos eram maiores, e o estado de Mona era tal que se tinha colocado a questão de sua permanência no estabelecimento onde se encontrava. Pensava-se em hospitalizá-la. A partir do momento em que ela encontra um leitor para seus escritos, a conduta melhora. Ao fim de alguns meses, os transtornos de comportamento e da relação com os outros desapareceram totalmente. Ela se integra perfeitamente no grupo de crianças ao qual pertence, freqüenta as aulas e participa sem empecilhos das atividades propostas para sua idade. Evidentemente conserva traços de originalidade, que se busca, a partir daí, respeitar. É indispensável permitir que ela possa desenvolver em paz suas tarefas de escrita, que a ocupam ao longo do dia. Essa atividade de escrita solitária e compulsiva não é sempre bem compreendida pelas pessoas que se ocupam dela. É preciso tempo para que elas percebam que não há nenhum perigo em deixá-la escrever. Uma vez bem aceita essa particularidade, as coisas se tornam muito mais simples para ela e para as pessoas de sua convivência. No fim do primeiro ano de tratamento, sua adaptação à situação beira o conformismo, a ponto de se chegar a perguntar, por razões inversas àquelas do início, se ela deve ficar num instituto de reeducação. Ela leva existência pacífica, desde que se preserve sua independência e que se permita que ela continue seu diálogo ininterrupto com *lalangue*, acompanhada de seu fiel dicionário, seus papéis e suas canetas.

O tratamento se interrompe três anos após o início, quando ela deixa o estabelecimento onde havia ficado até aquele momento para fazer formação numa profissão artesanal, numa atividade artística. Após uns dez anos tivemos notícias dela, e soubemos que ela tem uma vida sem história, que lhe agrada, que ela trabalha, e que continua cercada pela presença afetuosa da mãe.

Tradução: Maria das Graças Sena e Ceres Prado // Revisão: Ana Lydía Santiago