O significado dos sonhos

Uma visão pós-kleiniana[1]

Meg Harris Williams,[2] Londres

Resumo: Este ensaio desenvolve uma compreensão pós-kleiniana do significado dos sonhos, apoiada em Wilfred Bion e Donald Meltzer. Para além da concepção freudiana do sonho como realização de desejos a serviço do sono, argumenta-se que os sonhos são eventos reais da mente, que transformam a fantasia inconsciente em vez de apenas registrá-la: sonhar é uma forma de pensamento inconsciente. Aproximando o sonho do mito e da arte, a autora contrasta dois modos de conhecer – a inteligência onipotente do "solucionador de enigmas" e o receptivo "caminho do sonho" –, ilustrados por *Hamlet* e *Édipo rei*. Por fim, examina a tarefa do analista, distinguindo a interpretação da reverie interpretativa e mostrando como a exploração compartilhada do sonho gera formação de símbolos e capacidade autoanalítica.
Palavras-chave: sonhos, pensamento inconsciente, formação de símbolos, conflito estético, interpretação dos sonhos

Os sonhos, como Freud disse, são a "via régia para o inconsciente", o que significa que podem nos mostrar algo importante que não conseguimos compreender em nosso pensamento comum quando estamos acordados e plenamente conscientes. Essa crença foi compartilhada não apenas por psicanalistas, mas também por poetas, artistas, filósofos, líderes religiosos e pessoas comuns ao longo da história. Gostaria de começar considerando algumas maneiras pelas quais os sonhos sempre foram considerados significativos: em primeiro lugar, uma famosa citação de Shakespeare:

> Somos feitos da matéria de que
> os sonhos são feitos,
> e nossa curta existência encerra-se no sono.
> (Shakespeare, 1623/2008b, Ato IV, Cena 1)

1 As citações presentes neste texto foram traduzidas livremente do artigo original da autora; as referências e as páginas informadas correspondem ao original.

2 Escritora e artista plástica britânica, com formação literária e educação psicanalítica ao longo da vida. Sua obra estabelece um diálogo entre literatura, artes e psicanálise.

Ele não quer dizer que nossas vidas sejam tão curtas, efêmeras e insignificantes quanto os sonhos. À primeira vista, poderíamos supor que seja isso o que ele quer dizer, já que é uma ideia comum, mas, observando mais atentamente, vemos que, pelo contrário, ele está dizendo que nossas vidas são a substância dos sonhos: os sonhos podem ser feitos a partir de nossa experiência no mundo. Talvez sejam mais reais e mais duradouros do que nossas ações e atividades cotidianas. A vida individual pode ser insubstancial, mas os sonhos têm um significado mais amplo. No curso de qualquer vida, há muitos sonos e, quando chegamos ao sono final da morte, a imagem sugere que os sonhos podem continuar a viver: eles têm uma existência quase independente no esquema das coisas. E, de fato, os sonhos continuam a viver nos símbolos transformados em obras de arte e em narrativas escritas, bem como, talvez, na mente daqueles que mantiveram uma relação íntima com o sonhador.

Hamlet, de Shakespeare, diz que poderia estar "confinado em uma casca de noz se não fosse pelos meus pesadelos". Ele não se preocupa com a morte, exceto à medida que ela pode não ser simplesmente o fim da vida: "nesse sono da morte, que sonhos podem vir?". Os sonhos podem cruzar as fronteiras da consciência, que muitas vezes são representadas na literatura como a divisão entre vida e morte. Por mais segura que pareça a casca ou o corpo que contém seu eu desperto, ele é, na verdade, penetrável por forças sobre as quais ele não tem controle. O homem está sujeito a visitas de outro mundo que governam e afetam intimamente sua existência desperta – o mundo de seu inconsciente. Suas preocupações e relacionamentos cotidianos são apenas "coisas", nos termos de Shakespeare. Mas os sonhos são as melhores representações do significado de nossas vidas em qualquer momento dado: não a casca da existência externa, mas a qualidade do núcleo interior. É isso, naturalmente, que interessa aos psicanalistas, como interessou a poetas e filósofos durante séculos. Antes de chegar propriamente à psicanálise, no entanto, convém perguntar como os sonhos foram compreendidos nas formas mais antigas da experiência humana.

A consciência mitológica

Bion, em sua Grade que tenta mapear a evolução dos pensamentos, situa tanto os sonhos quanto os mitos na linha C, ou seja, num ponto intermediário entre a gênese de um sentimento em um pensamento e a evolução desse pensamento em algo que pode ser formulado em palavras ou outros tipos de símbolos e, portanto, usado para pensar, o que depende da capacidade de lembrar e do significado do tempo, de imaginar possibilidades passadas e futuras.

Karl Abraham (1909/1913) via os mitos como "fragmentos da vida interior infantil de um povo", contendo "os desejos da infância da humanidade". Como explicação antropológica, essa visão parece agora simplista demais, assim como a ideia freudiana de realização de desejos de fantasias infantis reprimidas. Contudo, provavelmente todos ainda concordariam que a consciência mítica – assim como a religiosa – é uma característica inata da mentalidade humana que surge espontaneamente na infância ou, pelo menos, no contexto das relações objetais na infância. E o desenvolvimento individual (ontogenia) é visto como seguindo a filogenia (a história da espécie) tanto em termos psíquicos quanto em termos físicos.

Assim, em termos da Grade, podemos imaginar que todo pensamento tenha uma origem, uma espécie de infância, iniciando-se em um contato primitivo e sensorial que, aos poucos, evolui para níveis mais abstratos, como na Teoria das Ideias de Platão.

E os sonhos parecem representar uma rica interseção que fornece conexões em todas as direções, um ponto nodal para a evolução da mente humana à medida que ela transcende a neurofisiologia do cérebro e adentra o existencialismo, questionando o significado da existência.

Isso ocorre tanto em indivíduos quanto em culturas. Kerényi (que influenciou Jung) via as figuras mitológicas como arquétipos da alma; e como afirmou a filósofa Susanne Langer, todas as culturas sempre tiveram suas mitologias; os deuses gregos não são apenas personagens coloridos, mas "figuras do pensamento"; o mundo dos deuses e heróis ecoa (em termos psicanalíticos) o das relações objetais internas, portanto

(como disse Abraham) não é tão diferente em seus mecanismos psíquicos dos sonhos, dada a universalidade das estruturas mentais.

De fato, existem sonhos comuns, como estar perdido em uma floresta escura como Dante, ou abandonar um bebê em uma gaveta, essa é uma ansiedade típica nos sonhos de mulheres grávidas, ou sonhos de cena primária, como o "Homem dos lobos", de Freud. A estrutura subjacente é a mesma, mesmo que a tinta, a qualidade e o nível persecutório individual possam variar.

Presumivelmente, ao posicionar sonhos e mitos na mesma linha, Bion pensava em sonhos como mitos personalizados, como Joseph Campbell. Embora tenha expressado dúvidas sobre a utilidade e a viabilidade da própria Grade, ele frequentemente retornava a mitos como os de Palinuro ou Édipo para auxiliar suas formulações pessoais sobre a jornada do conhecimento, embora, em última análise, eles não tenham fornecido a rede interpretativa abrangente que ele esperava (ele estava constantemente experimentando essa possibilidade). Independentemente de se concordar ou não com a ideia de um inconsciente coletivo, os mitos podem ser vistos como padrões culturais derivados de tipos universais ou comuns de sonhos que, reunidos, existem para apresentar caminhos e escolhas experienciais típicos ou comuns. Meltzer considera que os mitos são, essencialmente, história, a história de um povo, que foi bordada/elaborada para representar conflitos e situações comuns. Assim, os mitos são frequentemente usados como base para narrativas artísticas, teatrais e poéticas.

A narrativa é inerente ao mito. Essa visão surge da consideração do canto e da dança como formas de arte originais, ancestrais de todas as outras – como de fato é bem conhecido no caso do drama grego antigo, que começou com um coro cantando e dançando e gradualmente adquiriu atores falantes, primeiro um, depois dois, depois três. O drama dos "personagens" (partes do eu e de objetos internos) emerge dessa matriz em movimento e dança que, em formas teatrais posteriores, adquire linguagem falada e diálogos. De certa forma, essa origem vocal, mas não verbal, no mundo onírico da dança e do espetáculo – a "infância da humanidade" – está por trás de todos os modos de expressão subsequentes e constitui a fonte de sua vitalidade.

O fato de a história já ser conhecida torna as diferentes interpretações de cada autor ainda mais interessantes para o público. Pode-se dizer que o autor – poeta ou dramaturgo – utilizou o mito conhecido como base para interpretá-lo de uma maneira mais específica, detalhada e matizada, que transforma o padrão generalizado em uma experiência com impacto emocional. Um mito não penetra realmente na mente de outra pessoa; ele apenas está disponível, em segundo plano. Uma vez que um poeta o interpreta, seleciona uma de suas possíveis direções e o mito se cristaliza em um símbolo mais específico, surge o impacto emocional. Meltzer escreve:

> Na fase mítica de registro de uma experiência emocional, como em muitos sonhos discursivos, o significado ainda está aberto a muitas interpretações. Mas à medida que a condensação prossegue e finalmente resulta em um símbolo altamente condensado, digamos, a Rainha no jogo de xadrez, o significado agora está "contido", não mais aberto a múltiplas interpretações. Ele agora deve ser "lido" ou compreendido, apreendido. Assim, pode-se dizer que um símbolo está mais "próximo do âmago" da dor mental, pois ele aponta a zona de conflito. (Meltzer & Williams, 1988/2018, p. 242)

A experiência da dor mental precisa ser despertada para que o significado seja compreendido: não pode ser compreendido apenas intelectualmente. A arte do poeta consiste em apresentar o símbolo de uma forma tão prazerosa ou divertida que a dor simplesmente confira certa nitidez e clareza à imagem estética do conflito.

Assim, para Meltzer, sonhos e símbolos são, na verdade, um degrau acima na escada da Grade, a partir do nível mítico.

Sonhos e arte

A antiga equivalência entre arte e sonhos remonta, pelo menos, à história registrada e, por inferência, aos primórdios da humanidade. A linguagem dos sonhos "molda a substância, senão a essência da arte" (Meltzer, 1984/2018a, p. 74). Tanto na arte quanto na psicanálise, a mente é moldada por seus sonhos, embora uma obra de arte busque o processo de sonhar em um nível mais elevado de abstração e comunicabilidade.

Artistas que trabalham com todas as mídias costumam dizer que sua obra é "um sonho", seja baseada em sonhos lembrados ou elaborada como um tipo de sonho em si, uma resposta onírica a algum outro estímulo. Uma obra de arte nunca é "apenas um sonho", mas um sonho absorvido, digerido e desenvolvido, tanto emocionalmente quanto em termos de técnica, para moldar sua forma, avaliar sua relevância e eliminar suas distrações. Há sempre uma tentativa de corresponder ao significado subjacente do sonho e torná-lo mais visível: o artista é um mediador, e não um inventor, com o dever de tornar a essência do sonho o mais expressiva possível. Como Borges escreve:

> Escrevo uma história acreditando nela, não como uma mera história, mas como se acredita num sonho ou numa ideia… Tento ser fiel ao sonho e não às circunstâncias… Esqueço-me das minhas circunstâncias pessoais… Tento simplesmente transmitir o que é o sonho. (Borges, 1969/2000, pp. 114-119)

Isto é diferente de conhecer o significado do sonho; essa é uma fase posterior, mesmo para o próprio artista, e a essa altura torna-se até irrelevante. A "ideia subjacente", como Langer (1942) a chama, é diferente do enredo ou história, e emerge sob forma de sonho. Pois, como observou Bion, o objetivo da arte é transmitir estados de espírito; e os grandes artistas conseguiam descrever estados de espírito antes do seu próprio tempo, estados que "não existiam até então: os nossos". Os poetas, como disse Shelley, são "os legisladores não reconhecidos do mundo" – a legislação vem mais tarde, quando as instruções inconscientes vêm à luz. Para o artista, em seu próprio tempo, a tarefa importante é transmitir a realidade da mente, tornar o não-sensível palpável, quaisquer que sejam os termos em que ele possa ser compreendido posteriormente.

As formas de arte, como disse Langer (1942), articulam e geram experiência emocional. O sonho é o símbolo originário em qualquer meio e a base da "forma presentacional". Tanto o sonho quanto o símbolo artístico têm uma "lógica presentacional" que difere da lógica positivista, embora o sonho na arte difira do sonho pessoal ou privado devido ao seu inerente "senso de obrigação moral para com a ideia",

entendida como a forma essencial ou a verdade emocional que a obra deve expressar.[3]

Os antigos gregos agrupavam os sonhos entre aqueles que vinham através dos portões de chifre ou de marfim, distinguindo-os entre sonhos enganosos ou proféticos.

Essa necessidade de distinguir sonhos verdadeiros de falsos é abordada em muitas obras literárias. O poeta ou escritor nunca pode ter certeza se transcreveu o sonho corretamente. John Keats, em seu poema *The fall of Hyperion: a dream*, concentra-se em tentar distinguir entre fanático, sonhador e poeta.

> Os fanáticos têm seus sonhos, com os quais tecem
> Um paraíso para sua seita; também o selvagem
> Pressente o Céu. Lamentemos que estes não tenham
> Traçado sobre o pergaminho ou sobre a folha da Índia
> As sombras de uma expressão melodiosa…
>
> Quem, estando vivo, pode dizer:
> "Tu não és poeta; não deves narrar teus sonhos"?
> Pois todo homem cuja alma não seja um torrão de barro
> Tem visões e desejaria expressá-las, se tivesse amado
> E sido bem nutrido em sua língua materna…
>
> Se o sonho que agora me proponho narrar
> É de poeta ou de fanático, isso será sabido
> Quando esta mão ardente que escreve estiver no túmulo.
> (Keats, 1819/2001, vv. 1-19)

Ele enfatiza que isso não tem nada a ver com ser um poeta profissional; tem a ver com a qualidade e a intenção do sonho. O fanático tenta impor seu sonho aos outros, por meio de um esforço de vontade, a fim de satisfazer alguma intenção ou desejo existente, criando um tipo de paraíso de realização de desejos. O selvagem (para o qual podemos ler algo como "criança" ou alguém em condição pré-verbal) tem visões,

3 N. T. No original, a frase termina em: "towards the Idea". Trecho acrescentado pela tradução.

mas não tem a capacidade de escrevê-las. Um poeta é simplesmente alguém que domina a linguagem; a verdade do sonho não é conhecida no momento da escrita e pode vir a ser conhecida apenas anos depois, quando a mão do poeta que transcreveu estiver fria na sepultura. Hyperion era o sonho de um poeta, ouvindo a voz da musa, ou o de um fanático, voltado para a persuasão e a realização de desejos? Em certo momento, ele sente que a musa do poema, cujo nome é Moneta, o acusa de ser um sonhador falso, de ouvir mal: e ele faz uma pausa na "antecâmara deste sonho":

> Onde, mesmo com as portas abertas por um instante,
> Devo hesitar e recuperar minha memória
> De sua frase sublime – talvez não ouse mais.
> (Keats, 1819/2001, vv. 471-473)

Pois o poeta ou artista sente uma obrigação para com o resto da humanidade de transcrever seu sonho corretamente; mesmo que sua gênese seja pessoal e privada, quando trabalhado, torna-se, em certo sentido, um sonho público, cujo significado deve ser elaborado para o benefício dos outros.

Sonhos como eventos da vida

Os sonhos são "eventos peculiares", diz Bion (1997): eventos, e não meras imagens. São acontecimentos reais na mente. "Aonde você foi ontem à noite?", perguntou ele ao seu paciente, "e o que você fez?", explicando que não se referia ao que ele fazia com o corpo (ir para a cama etc.), mas deixando claro que a mente inconsciente é um lugar real onde ocorrem transações. O mundo interior não é apenas uma figura de linguagem.

Os sonhos, diz Byron, são o lugar em que a "mente" se encontra em sua forma mais concentrada:

> Preste atenção por um momento à ação da mente. Ela está em atividade perpétua… independente do corpo: nos sonhos, por exemplo, de forma incoerente e descontrolada, eu admito: mas ainda é mente, e muito mais mente do que quando estamos acordados. (séc. 19/1980)

Essa atividade inconsciente perpétua é chamada por ele de um "pote triste de átomos". O sonho é a coisa real, acompanhando o corpo cotidiano e motivando suas ações físicas de uma maneira que a personalidade consciente não consegue compreender ou explicar.

Emily Brontë falou de "sonhos que me atravessaram como vinho na água e mudaram a cor da minha mente". A ação principal de seu romance *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*, 1847/2003) é iniciada por um sonho famoso no qual o impasse da mente do herói (ou anti-herói Heathcliff) é rompido por um visitante vindo do mundo externo à sua casa, ironicamente chamado Lockwood. Heathcliff esperou 18 anos pela visita do fantasma de Catherine. Somente quando o despretensioso e ignorante Lockwood chega, o fantasma de Catherine aparece batendo na janela do antigo quarto, com seu grito pungente: "Deixe-me entrar!". A partir daí, por meio de muitas reviravoltas envolvendo outros personagens, a história de Heathcliff volta a se pôr em movimento, até que ele finalmente "reencontra" a Catherine perdida, reanimada em sua mente de um sono semelhante à morte.

Um sonho pode ser sonhado por outro sonhador em circunstâncias especiais – como acontece analogamente na psicanálise, através da transferência, o "contra-sonho" (em termos de Meltzer).

Freud afirmou que sua verdadeira autobiografia não se encontrava no relato dos eventos de sua vida, mas sim em seu livro *A interpretação dos sonhos.* Foram esses eventos que moldaram sua personalidade. Pois o indivíduo é sempre vivenciado apenas como o veículo do sonho, que vem de algum lugar além de seu controle – mesmo que seja seu próprio inconsciente – batendo à janela de sua mente, por mais tempo que ela tenha permanecido fechada.

Os sonhos não apenas expressam o que acontece na fantasia inconsciente; eles também a transformam. Essa é a teoria dos sonhos como pensamento inconsciente.

Sonhos como pensamento inconsciente

Meltzer e Bion, seguindo a visão de Klein sobre a fantasia inconsciente como um processo mental contínuo, consideram os sonhos como ação mental ou eventos da vida que não apenas registram a experiência inconsciente, mas também são capazes de transformá-la. A fantasia inconsciente opera o tempo todo, independentemente de sermos capazes de prestar atenção ou observá-la; ela subjaz a todas as nossas ações e à nossa ética, e dramatiza nossas relações de objeto internas de modo semelhante ao dramaturgo com seus personagens no teatro.

A maneira mais direta de acessar a fantasia inconsciente é através dos sonhos. Meltzer, na verdade, chama a vida onírica de "teatro gerador de significado" e explica que os sonhos trazidos para o consultório podem ser considerados uma cristalização ou amostragem de um episódio específico na vida onírica em curso. Como narrativas mitológicas, eles se conectam em uma história maior e se tornam um mapa ou teia da evolução (ou regressão) inconsciente. Sonhar pode ser pensar, uma maneira de resolver inconscientemente os problemas.

Bion (1975-1979/1991) observou que os sonhos não precisam estar relacionados ao tempo solar de vigília e sono; eles ocorrem o tempo todo, percebê-los ou não depende de a personalidade estar voltada para fora ou para dentro.

O "órgão da atenção examina, seleciona, organiza e coloca em movimento o aparato do pensamento" assim que percebe uma imagem, um cenário onde uma experiência emocional está latente (Meltzer, 1984/2018a, p. 129). Um tipo inicial de sonho artístico, segundo Meltzer, é o "teatro bucal"[4] (1986/2018b, p. 179*),* que demonstra bem como a realidade interna e externa atuam em uníssono, elaborando as coisas em relação uma à outra; elas não puxam a mente em direções opostas,

4 Teatro bucal é um conceito filosófico que explora a boca como espaço de experiência. Donald Meltzer utilizou esta expressão para designar uma forma primitiva de organização da vida mental, em que a cavidade bucal constitui o primeiro palco da experiência emocional e da formação simbólica.

como se costuma supor. Sonhar apoia e influencia nossa capacidade de avaliar o mundo externo.

Entretanto, Bion nos lembra que, no consultório, o sonho da noite anterior não é exatamente o mesmo que o relatado na sessão; ele já passou por algum tipo de transformação, e há um sentido em que a sessão se torna outro tipo de sonho na mente de ambas as pessoas, derivado daquele sonho original.

A partir disso, fica claro que a teoria moderna da vida onírica evoluiu consideravelmente em relação à teoria freudiana clássica, mesmo que a importância dos próprios sonhos, para a maioria dos analistas, não tenha realmente mudado. Ela se aproximou mais da visão dos sonhos que tradicionalmente prevaleceu na literatura, teologia e filosofia. Na visão mais antiga do inconsciente como um sistema, os sonhos são considerados indiferenciados, sem estrutura. A teoria de Freud sobre os sonhos como resíduo diurno, realização de desejos e desempenhando a função neurológica de manter o sonhador adormecido, não corresponde nem à sua prática nem à sua própria valoração dos sonhos como a via régia para o inconsciente. De fato, como Byron e Brontë apontam, os sonhos têm tanto a probabilidade de acordar o sonhador quanto a de mantê-lo dormindo.

Quando Meltzer fala da vida onírica como um continuum que é "mostrado periodicamente" por meio da observação psicanalítica (ou autoanalítica), ele explica que o próprio ato de sonhar pode processar e transformar conflitos, além de percebê-los. Os sonhos alcançam momentos de clareza, assim como documentam confusões. Há um amplo espectro que varia da confusão à clareza ou à integração estética. Os sonhos cristalizam-se a partir do *continuum* da fantasia inconsciente e podem consistir em, diz ele:

> uma série de estruturas formais... justapostas em determinada ordem, criando um espaço cintilante de significado potencial. Por vezes, as palavras e as formas visuais parecem interagir. … Outras vezes, espaços estão sendo criados como continentes do significado. Em outros casos, os movimentos de um tipo de espaço para outro, e as dificuldades emocionais implicadas nesses movimentos, ficam evidentes. (Meltzer, 1984/2018a, pp. 229-230)

Isso representa uma abordagem do que poderia ser chamado de "estética" da vida onírica. Devido à sua qualidade imaginativa inerente, maior do que qualquer poder de invenção comum, mesmo no caso de artistas criativos, na situação psicanalítica é o sonho, diz Meltzer, que "vem em socorro" da difícil situação do analista em relação à pobreza de expressão do paciente. O sonho do paciente coloca a formação de símbolos em movimento. Meltzer descreve como o analista busca "combinar a dicção poética de um sonho… com uma poesia própria", "colocando ordem" não no próprio sonho, mas na "confusão em nossas próprias mentes"; "Eu posso contar uma boa história", diz ele, "se um paciente a sonhar para mim" (Meltzer, 2002/2021a, p. 143).

Nem todos os sonhos têm necessariamente um caráter estético em si mesmos. Os sonhos inevitavelmente variam em sua vivacidade e em sua complexidade, estrutura e impacto: da condensação poética aos resíduos repetitivos do dia. Os sonhos podem ser empobrecidos ou derivados ou podem simplesmente ser pouco desenvolvidos, dependendo das capacidades do indivíduo ou de seu estado de espírito naquele momento. Ainda assim, quando os movimentos da mente, os cenários que ela cria, as conexões que estabelece e as formas pelas quais dá contorno ou conclusão a uma experiência emocional, adquirem alguma qualidade estética, é na vida onírica que se encontram seus fundamentos.

Quando um sonho adquire qualidade estética, ele intensifica, ou mesmo cria, uma nova experiência da beleza do mundo externo; pois, segundo Meltzer, os sonhos são a forma como lidamos com nossa experiência estética (1984/2018a, p. 295). Esse é o mesmo processo do pensar. Um sentimento dá origem a um sonho que, potencialmente, evolui para um pensamento. O "pensamento" que o sonho anuncia pode estar em um estágio primitivo. Mesmo assim, por sua própria natureza, "o sonho é a evolução de O, quando O evoluiu o suficiente para ser representado pela experiência sensorial" (Bion, 1970/2018, p. 70).

Para concluir com uma citação final de Bion: "Se os somitas pudessem escrever", diz ele em *Memórias do futuro*, "o livro seria 'Sobre a interpretação da realidade', e as teorias seriam todas o que chamamos de sonhos" (1975-1979/1991, p. 470). Os somitas, em seu mito pessoal,

representam características embrionárias da psiquesoma antes de sua divisão em duas partes no nascimento. Isso nos leva de volta à associação dos sonhos com a consciência mitológica infantil, cujas raízes vivas e primitivas precisam desempenhar seu papel em qualquer processo de pensamento mais sofisticado de compreensão.

Os sonhos não são apenas a via régia para o inconsciente; são a via régia para nossa compreensão da realidade.

O caminho do sonho versus solucionar enigmas[5]

Meltzer afirma que um sonho bem-sucedido é aquele que resolveu o problema – e não, como na definição original de Freud, aquele que mantém o sonhador adormecido (1984/2018a, p. 68). Para refletir sobre o que se entende por sonhos como resolução de problemas, gostaria de revisitar duas obras famosas e conhecidas do pensamento psicanalítico: *Hamlet*, de Shakespeare (1603/2008a), e *Édipo rei*, de Sófocles (441-429 a.C./2003), que demonstram duas abordagens alternativas para a resolução de um problema emocional. As peças ilustram o contraste essencial entre a inteligência ativa, porém onipotente, e a submissão passiva ao espírito de desenvolvimento disponível nos sonhos: mostrando claramente como o caminho onírico para a formação de símbolos contrasta com o tipo de informação obtida pelo investigador ativo.

Ambas as peças se concentram no complexo de Édipo e em como, por trás do problema secundário da sexualidade confusa, reside o problema primário da identidade individual. Se, como afirma Bion, o objetivo de uma psicanálise é "apresentar o paciente a si mesmo, pois esse é um casamento que durará enquanto ele viver" (Bion, 1980/2021, p. 40), tanto Édipo quanto Hamlet, como heróis, estão essencialmente fazendo a pergunta "quem sou eu?". Eles estão em busca da chave, do "symbolon" (em grego), que conectará seus Eus infantis e inquisitivos a um objeto capaz de reverie. "Não me deixem perecer na ignorância" é o apelo apaixonado de Hamlet após o sonho inicial com o Fantasma.

5 Já escrevi mais detalhadamente sobre ambas as peças em diversos lugares, incluindo "The undiscovered country: the shape of the aesthetic conflict in Hamlet" (Meltzer & Williams, 1988/2019, pp. 89-123) e "Oedipus at the Crossroads" (Williams, 2005).

"Há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a sua filosofia", diz Hamlet a Horácio (seu amigo/analista), significando que algumas coisas – fatos mentais – só podem ser discernidas através dos sonhos, não pelo discurso ou interpretação convencionais. Horácio é descrito como um "erudito", pois os fantasmas e os modos de comunicação com eles eram objeto de "erudição" ou ciência, como o são para os psicanalistas. Como pode Hamlet, que confessa sentir-se aprisionado por seus pesadelos, aprender a sonhar criativamente em vez de ser simplesmente assaltado por fantasmas que o incitam a "vingar-se" de seus pais? Os meios de comunicação são indicativos da relação com esse objeto congruente, e em Hamlet dois modos contrastantes são ilustrados: ação e pensamento, correspondentes à onipotência ou à posição esquizoparanoide, posição depressiva ou onírica na qual o herói se sente "doente de pensamentos" e vulnerável, buscando urgentemente um continente para seus pensamentos nascentes. Embora Hamlet seja tradicionalmente considerado paralisado pela inação e excessivamente meditador, na verdade, o oposto é verdadeiro. Mestre e, ao mesmo tempo, vítima da manipulação verbal – "palavras, palavras, palavras" –, Hamlet é capaz tanto de uma poesia imaginativa quanto de um uso defensivo da linguagem. Suas palavras podem servir não apenas para pensar, mas também para descarregar nos outros sentimentos ainda não metabolizados, pressionando Ofélia, os atores e sua mãe a responderem por aquilo que ele próprio não consegue elaborar. Todos eles aparecem, assim, como possíveis continentes de novas emoções e como destinatários de um vínculo K.

O lado manipulador de Hamlet está alinhado com uma de suas figuras paternas, Polônio, que trata o interior do "coração misterioso" de Hamlet como se fosse um enigma a ser resolvido:

> Hei de descobrir
> onde a verdade se esconde, ainda que esteja escondida
> no próprio centro.
> (II.ii.149-151)

Esse modo é uma forma do "menos K" (-K) de Bion, que invade o objeto como se a verdade fosse um enigma a ser apreendido e exposto,

em vez da verdadeira curiosidade edipiana que espera, faz uma pausa (em vez de se intrometer no objeto) para imaginar seu interior (como no conflito estético de Meltzer). Quando esse modo, a intromissão toma conta da personalidade, resulta em destruição da mente ou vingança contra si mesma, como ilustrado na peça por Hamlet atingindo Polônio quando este se esconde no quarto da Rainha como um falso bebê; ou pelo ataque de Hamlet a Ofélia na cena do convento. Tanto Hamlet quanto seu tutor Polônio são fascinados pelos atores e pela relação entre suas emoções pessoais e as emoções encenadas: "O que ele é para Hécuba?" O que o ator está demonstrando ou comunicando, e com que propósito? Para o adolescente que precisa saber a diferença entre "ser" e "parecer", ou "ações que um homem poderia representar", o mundo da arte (atuação) pode ser lido de duas maneiras: como uma representação pornográfica destinada a excitar o espectador, ou como uma simbolização de um sonho que possibilita a compreensão de conflitos emocionais universais. Hamlet e Polônio possuem talento analítico para seguir em qualquer direção, K ou menos K. Vingança e Ação levam à ilusão de possuir a verdade, decifrando o código que encobre o sonho oculto e fingindo que essa é a resposta inequívoca para o problema (o problema da sexualidade dos pais de Hamlet):

> Hamlet: Você percebeu?
> Horácio: Muito bem, meu senhor.
> Hamlet: Sobre a conversa do envenenamento?
> Horácio: Eu o observei muito bem.
> (Shakespeare, 1603/2008a, III. ii.28-31)

Horácio não se deixa impressionar pela falsa atuação de Hamlet, apoiada no uso instrumental dos atores; mas sua contenção vem tarde demais para influenciar Hamlet, que já se submeteu à mentalidade da Ratoeira, que clama por vingança.

Enquanto isso, o mistério interior abortado antes de ganhar forma: não pôde seguir o caminho do sonho, no qual talvez se transformasse em símbolo e chegasse à consciência. No famoso solilóquio "Ser ou não ser", Hamlet se encontra na corda bamba entre a via de

decifração de enigmas e a via da introspecção. Ele se pergunta "que sonhos podem vir" nesse sono da morte – entendido por Bion como a "morte para o estado mental existente". Sua precipitação para a ação é suspensa por um momento no pensamento e se vê tingida pelo "pálido matiz do pensamento":

> E assim a tonalidade natural da resolução
> É obscurecida pelo tom pálido do pensamento,
> E empreendimentos de grande importância e relevância
> Com isso, seus rumos se desviam
> E perdem o nome de ação.
> (III.i.84-88)

Mas essa percepção tênue o deixa vulnerável. Por destino ou azar, é nesse momento que Ofélia entra em cena, não por vontade própria, mas "solta" por Polônio como isca para desenterrar o mistério da loucura de Hamlet, com suas figuras paternas escondidas ao fundo, tratando o jovem casal como marionetes em um espetáculo. Hamlet fica furioso com a dimensão antiestética que projeta em Ofélia e em todas as mulheres cuja aparência "embelezada" revela sua traição interior. Elas se tornam os falsos receptáculos de seu mistério pervertido, "desviando-se do caminho". Suas grandiosas "empreitadas" perdem o ímpeto quando submetidas às pinturas faciais de mulheres.

A partir deste ponto, o caminho onírico se perde para Hamlet, mas é retomado por Ofélia, que introjeta sua "loucura" e desenvolve uma capacidade de fala não racional que transmite os sentimentos inverbalizáveis que não encontram espaço no próprio Hamlet:

> Sua fala não é nada,
> Contudo, o uso desordenado dela comove
> Os ouvintes à concentração. Eles a buscam
> E distorcem as palavras, adaptando-as aos seus próprios pensamentos.
> (Shakespeare, 1603/2008a, IV, v. 7)

Rejeitando o discurso racional, ela, em vez disso, toca as profundezas emocionais inconscientes que emergem em pensamentos

oníricos. Sua aparente autodestruição é, na verdade, uma realização: seu afogamento é uma metáfora onírica para a gravidez e a "formação" dos pensamentos, algo que é compartilhado com a mãe de Hamlet, Gertrudes, que é a única a presenciar o afogamento de Ofélia. É claro que isso é, em si mesmo, um sonho, não um relato literal.

Em *Édipo rei*, de Sófocles, o caminho dos sonhos também está associado às mulheres ou ao lado feminino do herói, e ao seu contato com os deuses (objetos internos). O primeiro ato heroico de Édipo é libertar a cidade da maldição da Esfinge, uma caricatura de mulher-pássaro ou falsa mãe. Para isso, ele precisa apenas de sua própria inteligência inata, que "acerta o alvo" e destrói o objeto falso – sua capacidade inata de resolver enigmas. Psicologicamente, em termos infantis, ele se vingou do pai cruel e pode tomar posse de sua mãe. Isso resulta de sua forte força vital (sua famosa "fúria") e de sua "mother-wit",[6] como às vezes é traduzida. Ele resolve a doença de sua cidade-mente natal, Tebas, usando qualidades que foram nutridas em outra cidade, Corinto, onde viviam seus pais adotivos que lhe proporcionaram conforto e carinho: aqueles que apreciaram ter um bebê, em vez de prender seus tornozelos para torná-lo um "homem de dor", para sempre marcado e manco.

Contudo, eles são também, naturalmente, apenas outro ponto de vista sobre sua ascendência cindida, boa e má. No curso da descoberta de quem é, Édipo aprende a integrar o bem e o mal, o amor e o ódio em seus objetos. Ele realiza essa integração emocional por meio de uma jornada onírica exploratória de autodescoberta; enquanto o tipo de inteligência mais controlada ou dirigida alimenta sua investigação detetivesca dos "fatos" literais de seu nascimento – a trama que se desenrola, embora seja familiar a todos não consegue por si só explicar a tensão dramática da peça.

Édipo, como herói, é deliberadamente contrastado com um tipo diferente de governante, o anti-herói Creonte, tanto nesta peça quanto em uma anterior do mesmo ciclo, Antígona. A compreensão de Creonte sobre a realeza é a visão tirânica e autoritária na qual o rei "possui" a cidade

6 N. T. Mother-wit é uma expressão idiomática inglesa que designa a inteligência natural, o bom senso inato ou a sabedoria intuitiva adquirida na relação primária com a mãe.

(possui sua mente, ou sua mãe) e rejeita a percepção religiosa representada pela sua parte feminina (encarnada em sua sobrinha Antígona):

> Eu não sou o homem, não agora:
> ela é o homem.
> Se esta vitória for dela
> e ela sair livre.
> (Sófocles, 441-429 a.C./2003, II. 541-542)

Antígona fala em nome do mundo dos sonhos e do conhecimento que vai além da compreensão cotidiana, representado pelo respeito aos "mortos" com seus poderes subterrâneos e inconscientes. Ela insiste que não sabemos como os deuses podem julgar o que é "puro e incorrupto". Creonte fala em nome da hierarquia política e teme o impacto da "anarquia" desencadeada por Antígona ao dar ritos funerários a seu irmão traidor. No entanto, seu filho Hémon (outra parte de si mesmo) lhe diz que, ao reprimir a "mulher" dentro de si, ele está se autodestruindo, e de fato, nesta peça, isso resulta na morte de todos os membros da família, assim como em Hamlet. Sua tirania sobre si mesmo e sobre os outros é sua fraqueza.

Édipo, porém, aprende a superar o tipo de inteligência que subjugou a Esfinge e a permitir que seus aspectos inconscientes ou femininos atuem em sua mente. Resolver o enigma da Esfinge foi uma tarefa simples, alcançada por seu eu racional e consciente, que, diferentemente de outros na cidade, não estava sujeito às nuvens da superstição (os "pássaros"):

> Eu cheguei, como Édipo, o ignorante,
> Eu detive a Esfinge! Sem a ajuda dos pássaros,
> o voo da minha própria inteligência atingiu o alvo.
> (Sófocles, 441-429 a.C./2003, vv. 449-53)

Ele é um homem que "trabalhou arduamente por muitos caminhos de pensamento", mas agora precisa trilhar um novo caminho que se move na direção da integração interna, em vez da rigidez, e que está além de seus poderes mentais existentes de análise e classificação. Desde o início, sua atitude é assumir a responsabilidade pelos "filhos" de sua mente (a

cidade), sua fertilidade mental, em vez de afirmar sua autoridade. Após o confronto com Tirésias (o portador da maldição) e Creonte (o mesmo personagem da peça anterior), ele aceita que não é mais um líder de outros, mas um seguidor de alguma intuição obscura da verdade em si mesmo, com a qual fez contato, em essência, no nível de seus sonhos.

Nesse ponto, o nível onírico da história assume o controle. Este é gerenciado por Édipo juntamente com sua mãe-esposa Jocasta, que o permite se envolver com esse processo de desmame e de separação, que é doloroso para ambos e deixará o bebê Édipo mentalmente dependente de fontes internas de alimento, não mais dependente de sua mãe externa. Ele diz que respeita a opinião dela mais do que a de "todos esses homens aqui" – ou seja, ele está se conectando com a sua parte feminina, que, como Antígona, liga-se ao mundo do inconsciente profundo. Memórias perdidas são despertadas de forma onírica enquanto ele começa a revisar sua imagem do seu nascimento e do momento simultâneo em que matou o pai.

> Estranho,
> ouvindo você agora…
> minha mente divagou,
> meus pensamentos correndo
> de um lado para o outro.
> (Sófocles, 441-429 a.C./2003, vv. 800–802)

Durante essa investigação interna, Jocasta "lembra" a história do desaparecimento de seu marido e da ascensão simultânea de seu filho ao trono. Uma história toma forma com base na existência de dois conjuntos de pais (coríntios e tebanos), um indulgente e outro punitivo; e na ligação feita entre eles por dois pastores que passaram o bebê de uma mão para a outra. O peito é dado e o peito é tirado – repetidamente. Gradualmente, à medida que a investigação se desenrola com sua irresistível lógica inconsciente, essas divisões são reunidas e reintegradas. Édipo descobre que sua mãe, e não apenas seu pai, foi responsável por seu exílio ao nascer: "A criança que ela gerou!" e agora ela será fundamental em seu próximo exílio, quando ele for forçado

a deixar seu confortável reinado na cidade e partir para "vagar" pelo mundo. O suicídio de Jocasta, envolta nas dobras de seu manto-seio agora achatado, simboliza sua renúncia à função externa. Os dois alfinetes de seu manto são usados por Édipo para furar simultaneamente seus dois olhos, criando um estado de cegueira em relação à visão externa, isto é, ao mundo anteriormente conhecido. Ao cegar-se, Édipo assume ativamente o destino que até então sentia como imposto por forças superiores – os deuses, o Destino ou a Necessidade: "Considero-me filho do Acaso, da grande deusa, doadora de todas as coisas boas (Sófocles, 441-429 a.C./2003, vv. 1186-1187).

Esse tipo de cegueira é a condição tradicional de poetas e profetas, que, em vez disso, são forçados a desenvolver a visão da intuição. Agora, Édipo precisa internalizar o conceito de sua mãe, a nova "grande deusa" de seu desenvolvimento psíquico. Na imagética onírica da peça, isso é representado pelos dois pastores que se metamorfoseiam em suas duas filhas pequenas, que agora se tornam seus "olhos" internos enquanto ele se aventura no desconhecido. Ele não é mais um solucionador de enigmas, mas um visionário; não uma criança em estado de latência, mas um adolescente capaz de sobreviver à turbulência e ao conflito estético.

O analista e a interpretação dos sonhos

Como essa distinção entre duas formas fundamentais de conhecimento se relaciona com a abordagem do analista na interpretação dos sonhos? Meltzer (1976/2021b) escreveu detalhadamente sobre as diferentes fases da interpretação dos sonhos que ele próprio observou e utiliza. Em seu artigo sobre "Temperatura e distância na interpretação", ele diferencia entre "interpretação propriamente dita" e reverie interpretativa, que é um tipo mais difuso de exploração do material:

> *A interpretação propriamente dita* como uma afirmação metapsicológica (com aspectos genéticos, dinâmicos, estruturais e econômicos da transferência) pode ser distinguida da *exploração interpretativa geral* do material do paciente, que pretende facilitar sua emergência. (Meltzer, 1976/2021b, p. 88).

A reverie interpretativa, o estado onírico que guia a exploração interpretativa, implica um questionamento ou diálogo envolvendo diferentes partes do self que parecem estar envolvidas no material do sonho ou da fantasia (a parte adulta, a parte infantil, a parte destrutiva etc.). Essas diferentes partes da personalidade são engajadas modulando-se a voz e a linguagem de acordo. Há um movimento flexível entre falar com as várias partes, com o analista preparado para mudar a interpretação latente à medida que diferentes nuances de significado aparecem; diferentes graus de ênfase ocorrem de acordo com o quão seguro ele está de que sua compreensão se encaixa ou corresponde ao símbolo emergente. Isso é diferente de uma interpretação prematura. Ainda assim, a interpretação propriamente dita inevitavelmente tem um sentido de excluir outras possibilidades; portanto, é importante deixar algo em aberto – uma valência livre, como diria Bion. Um "sonho marcante" pode ser revisitado e analisado à medida que seu lugar na história geral de sonhos do paciente se torna mais claro.

Mas não existe uma "interpretação mutativa" como se pensava antigamente, e como os pacientes com desprezo pelos sonhos ainda preferem acreditar, segundo Meltzer: "Eles se comportam como se o analista os estivesse julgando por algum crime mítico, em relação ao qual se consideram protegidos pelo Habeas Corpus" (1984/2018a, p. 181).

Poderíamos chamar isso de mentalidade de Tirésias, de culpa e retribuição. No entanto, não há crime ou enigma a ser resolvido, mesmo quando se chega a uma interpretação que parece se encaixar no material. Em vez disso, é o método do analista de pensar sobre o sonho que tem o verdadeiro efeito terapêutico:

> As duas fases da exploração e da análise do sonho se distinguem claramente, tanto em relação à sua natureza como experiências emocionais para analista e paciente, quanto ao seu papel no trabalho conjunto. Das duas, tenho certeza de que a exploração é o aspecto mais importante e mais artístico do trabalho. A crescente identificação do paciente com o método exploratório do analista é uma base muito mais importante para o seu desenvolvimento gradual da capacidade autoanalítica do que qualquer esforço em direção à formulação que ele possa demonstrar. (Meltzer, 1984/2018a, p. 164)

Se a exploração não for feita primeiro, há o perigo de que qualquer interpretação represente o tipo de bloqueio ao conhecimento sobre o qual Bion constantemente alerta – quando as teorias estabelecidas e seu "ruído" não deixam espaço para o "pequeno som" do vínculo K edípico. Ele descreve isso como abrir caminho entre os espinhos em busca da Bela Adormecida da verdade.

Se a teoria interpretativa existente, os espinhos, puder ser atravessada, analista e paciente podem trabalhar juntos sobre o sonho para criar um símbolo mútuo de seu significado. Ambos podem ter uma boa ideia do que o sonho significa de antemão. Mas o processo de explorar o sonho, em contato, naquele momento da sessão, com o mundo onírico dos objetos internos de ambos, também infunde no material onírico um outro nível de significado. A exploração compartilhada do sonho evoca um "nível estético de experiência", graças à apreciação da dicção poética do próprio sonho: "Isso desperta a criatividade artística em analista e paciente e produz uma obra, o sonho e sua interpretação, que ambos os membros podem vivenciar como gerada pela criatividade conjunta" (Meltzer, 1984/2018a, p. 182)

Por fim, o sonho e sua interpretação podem coincidir, como resultado da própria criatividade conjunta gerada pelos objetos combinados de ambas as pessoas operando em um grupo de trabalho adulto que, em certo sentido, está fora da transferência. Isso representa um momento de conhecimento, uma convicção de identidade. Contudo, ao mesmo tempo, quando a formulação é alcançada, evoca uma dor maior, ansiedade infantil e turbulência. O que Meltzer considera a "crueldade" da formação simbólica torna isso inevitável – assim como Édipo compreende que precisa furar os próprios olhos com o alfinete dos broches-mamilo de sua mãe. É a única maneira de alguém aceitar sua própria identidade, o casamento consigo mesmo que durará enquanto ele viver.

El significado de los sueños: una visión poskleiniana

Resumen: Este ensayo desarrolla una comprensión poskleiniana del significado de los sueños, apoyada en Wilfred Bion y Donald Meltzer. Más allá de la concepción freudiana del sueño como realización de deseos al servicio

del dormir, se argumenta que los sueños son eventos reales de la mente, que transforman la fantasía inconsciente en lugar de solo registrarla: soñar es una forma de pensamiento inconsciente. Aproximando el sueño al mito y al arte, la autora contrasta dos modos de conocer –la inteligencia omnipotente del "solucionador de enigmas" y el receptivo "camino del sueño"–, ilustrados por *Hamlet* y *Edipo rey*. Por último, examina la tarea del analista, distinguiendo la interpretación de la reverie interpretativa y mostrando cómo la exploración compartida del sueño genera formación de símbolos y capacidad autoanalítica.

Palabras clave: sueños, pensamiento inconsciente, formación de símbolos, conflicto estético, interpretación de los sueños

The significance of dreams: a post-Kleinian view

Abstract: This essay develops a post-Kleinian understanding of the meaning of dreams, drawing on Wilfred Bion and Donald Meltzer. Beyond the Freudian conception of the dream as wish-fulfilment in the service of sleep, it argues that dreams are real events of the mind, which transform unconscious phantasy rather than merely registering it: dreaming is a form of unconscious thought. Bringing the dream close to myth and art, the author contrasts two modes of knowing – the omnipotent intelligence of the "riddle-solver" and the receptive "dream path" – illustrated by *Hamlet* and *Oedipus Rex*. Finally, she examines the analyst's task, distinguishing interpretation from interpretive reverie and showing how the shared exploration of the dream generates symbol formation and self-analytic capacity.

Keywords: dreams, unconscious thinking, symbol formation, aesthetic conflict, dream interpretation

Referências

Abraham, K. (1913). *Dreams and myths: a study in race psychology* (W. A. White, Trad.). The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company. (Trabalho original publicado em 1909)

Bion, W. R. (1970). *Attention and interpretation*. Tavistock.

Bion, W. R. (1991). *A memoir of the future* (3 vols.). Karnac. (Trabalho original publicado entre 1975-1979)

Bion, W. R. (1997). *Taming wild thoughts* (F. Bion, Ed.). Karnac Books.

Bion, W. R. (2021). *Bion in New York and São Paulo*. Harris Meltzer Trust. (Trabalho original publicado em 1980)

Borges, J. L. (2000). *This craft of verse*. Harvard University Press. (Trabalho original publicado em 1969)

Brontë, E. (2003). *Wuthering Heights*. Penguin Classics. (Trabalho original publicado em 1847)

Byron, G. G. (1980). *Letters and journals* (L. Marchand, Ed.). Murray. (Trabalho original publicado no século 19)

Jung, C. G. & Kerényi, C. (1951). *The science of mythology*. Routledge.

Keats, J. (2001). *The fall of Hyperion: a dream*. Harvard University Press. (Trabalho original publicado em 1819)

Langer, S. (1942). *Philosophy in a new key*. Harvard University Press.

Meltzer, D. (2018a). *Dream life*. Clunie Press. (Trabalho original publicado em 1984)

Meltzer, D. (2018b). *Studies in extended metapsychology*. Clunie Press. (Trabalho original publicado em 1986)

Meltzer, D. (2021a). Invention and discovery. In M. H. Williams (Ed.), *Selected papers* (Vol. 2). Harris Meltzer Trust. (Trabalho original publicado em 2002)

Meltzer, D. (2021b). Temperature and distance as technical dimensions of interpretation. In M. H. Williams (Ed.), *Selected papers of Donald Meltzer* (Vol. 3): *The psychoanalytic process and the analyst*. Harris Meltzer Trust. (Trabalho original publicado em 1976)

Meltzer, D. & Williams, M. H. (2018). *The apprehension of beauty*. Clunie Press. (Trabalho original publicado em 1988)

Shakespeare, W. (2008a). Hamlet. In S. Greenblatt, W. Cohen, J. E. Howard & K. E. Maus (Eds.), *The Norton Shakespeare* (2nd ed.). W. W. Norton & Company. (Trabalho original publicado em 1603)

Shakespeare, W. (2008b). The Tempest. In S. Greenblatt, W. Cohen, J. E. Howard & K. E. Maus (Eds.), *The Norton Shakespeare* (2nd ed., pp. 3055-3115). W. W. Norton & Company. (Trabalho original publicado em 1623)

Sófocles. (2003). *The Three Theban Plays: Antigone, Oedipus the King, Oedipus at Colonus* (R. Fagles, Org.) Penguin Classics. (Trabalhos originais encenados em 441-429 a.C.)

Williams, M. H. (2005). Oedipus at the crossroads. In M. H. Williams, *The vale of soulmaking: the post-Kleinian model of the mind* (pp. 103–124). Karnac.

Tradução e revisão técnica de Marisa Mélega[7]

Revisão de Carlos Wilson de Andrade Filho[8]

Meg Harris Williams

meghwill@gmail.com

DOI: 10.67671/alter.2026.07

7 Membro efetivo e analista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP).

8 Membro associado da Sociedade de Psicanálise de Brasília (SPBsb).