

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Adriana Barbosa Pereira

DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA
PARA A EXPERIÊNCIA PSICANALÍTICA:
REVERBERAÇÕES ENTRE FORÇA, FIGURA E SENTIDO

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Adriana Barbosa Pereira

DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA
PARA A EXPERIÊNCIA PSICANALÍTICA:
REVERBERAÇÕES ENTRE FORÇA, FIGURA E SENTIDO
(Versão Corrigida)

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação da
Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para
obtenção do grau de Doutor em Psicologia.

Orientador: Professor Doutor Nelson Ernesto Coelho
Junior

São Paulo
2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação

Biblioteca Dante Moreira Leite

Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Pereira, Adriana Barbosa.

Da experiência estética para a experiência psicanalítica: reverberações entre força, figura e sentido / Adriana Barbosa Pereira; orientador Nelson Ernesto Coelho Junior. -- São Paulo, 2014.

269 f.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Experimental) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Psicanálise 2. Estética 3. Figurabilidade 4. Sublimação 5. Brincadeira I. Título.

RC504

DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA
PARA A EXPERIÊNCIA PSICANALÍTICA:
REVERBERAÇÕES ENTRE FORÇA, FIGURA E SENTIDO

Adriana Barbosa Pereira

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Daniel Kupermann – Instituto de Psicologia, USP.

Professor Doutor Gustavo Henrique Dionísio – FCL, Universidade Estadual Paulista Assis.

Professora Doutora Inês Rosa Bianca Loureiro – COGEAE, Pontifícia Universidade de São Paulo.

Professor Doutor Mauro Meiches – COGEAE, Pontifícia Universidade de São Paulo.

Professor Doutor Nelson Ernesto Coelho Júnior (orientador) – Instituto de Psicologia, USP.

Tese defendida e aprovada em ____/____/____

Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

Ao Nelson Ernesto Coelho Junior, por todos esses anos de dedicação em sua função tão delicada de orientador, por acolher e guiar os caminhos da minha pesquisa desde o mestrado. Obrigada pela transmissão rigorosa e diversificada em psicanálise e por reinventar seus cursos no IPUSP.

Ao grupo de orientação, pela companhia assídua e próxima nesse percurso tão solitário. Aos colegas André de Martini, Eugênio Canesin Dal Molin, Florência Guglielmo, Márcio Leitão Bandeira, Márcio Robert, Kátia Cherix. À Luciana Pires e ao Luis Henrique Amaral pelas trocas fundamentais. Agradeço, especialmente, à Maria Manuela Assunção Moreno pela parceria sempre estimulante, pelo prazer de pensar em dupla, pela amizade na vida.

À Inês Loureiro, uma arquiteta de teses, admirável leitora e escritora, pelas indicações precisas, estruturantes e animadoras na qualificação.

Ao Gustavo Henrique Dionísio, pela leitura atenta na qualificação e, principalmente, pela indicação dos estudiosos da estética.

Ao Mauro Meiches, por acolher o convite de participar da banca de defesa.

Ao Daniel Kupermann, pelas animadas aulas e por reanimar as pesquisas sobre a sublimação.

Ao Luis Cláudio Figueiredo, pela leitura rigorosa e aberta do material no início da pesquisa, pelas sugestões determinantes de Dewey e Melsohn.

À Ana Cecília Carvalho, minha primeira professora e supervisora em psicanálise, por ter plantado a semente da sublimação.

Ao João Frayze-Pereira Pereira, pela presença intensa e inspiradora nos cursos, nas palestras e nos seminários de Estética e Psicanálise.

À Andréa Masagão, à Silvia Nogueira e, mais uma vez, ao Gustavo Dionísio, membros do GAS – Grupo de Arte e Psicanálise do EBEP-SP, por abrirem as portas de um espaço tão especial e me permitir compartilhar suas pesquisas e seus olhares sobre a arte. Minha pesquisa também é fruto dessa parceria.

A todos os colegas do que foi o Núcleo de Estudos e Pesquisa em Psicanálise com Crianças (NEPPC), pela intensidade e produtividade no fazer e na transmissão da psicanálise com crianças, que também animaram este projeto. Obrigada, especialmente, a Cecília Santana, Daniela Teperman, Ilana Katz Fragelli, Julieta Jerusalinsky, Rejane Rubino, Renata Guarido e Renata Petri, por fazer coincidir amizade e trabalho.

À Rejane, obrigada por compartilhar seu espaço clínico.

Obrigada à Julieta Jerusalinsky, pela escuta dos detalhes decisivos da experiência clínica nas situações de difícil manejo.

A todos do “Seminário das quartas”, especialmente, Luis Cláudio Figueiredo, Marion Minerbo, Nelson Coelho Junior e Patrícia Getlinger, pelo prazer de exercitar o pensamento clínico junto.

À Adela Stoppel de Gueller, pelo convite para compartilhar um trabalho em processo. À Janete Fronchtengarten, pela leitura generosa do meu texto.

À Cristina Rocha Dias, Renata Guarido e ao Luis Henrique Daló, pela companhia na leitura de Freud e na vida.

À Andréa de Jesus, por apostar que a psicanálise e a experiência estética têm muito a fazer na escola pública.

Aos meus compadres Jô Mainardi e Aleixo Guedes, amigos-família de tantos anos, de bem cuidar contagiante, e à Alice, pela intimidade e parceria nesse tempo tão intenso.

À Ilana Katz, mais uma vez, por sua força de vida que também anima o meu trabalho. Obrigada por “dividir as jabuticabas” e por todas as delicadezas que você sabe fazer tão bem. Uma sorte ter encontrado você e o Guto.

Ao Paulo Schiller, pela presença silenciosa e pelas palavras precisas.

Aos amigos e pais “Alecrins”, especialmente, Daniela Canguçu, Nelson, Leonardo e Carla Arbex, Gian Carlo Latorraca e Elena Olazek, pelos rodízios de afeto e cuidado que ajudam uma mãe a estudar.

À Val, pela fidelidade nos cuidados da nossa casa e da Cecília.

À família Rona, pelos almoços restauradores.

Ao meu grupo de amigos paulistas desde minha chegada de Belo Horizonte, que fazem esta cidade cada vez mais minha, não só pelo trabalho, e me lembra dos outros prazeres da vida. Em especial à Alyne, revisora desde o mestrado e à Isa pelo escritório com vista para o rio, do sítio.

Aos meus amigos mineiros, que se fazem presentes mesmo à distância e que me inspiram sempre. Obrigada, especialmente, ao João Santiago e à Adriana Alves de Almeida pela acolhida estimulante.

À minha família piraporense, que fez “maior do que a cidade o meu quintal” da infância. Repouso e afeto garantidos na beira do São Francisco.

À Sônia Maria Caetano de Souza, pelo apoio em todos os trâmites formais envolvidos no processo de doutoramento. Muito obrigada por sua competência e disponibilidade.

A CAPES, pelo auxílio à pesquisa.

À Cecília, por brincar e animar os laços,

Ao Paulo, que cuida de tantos detalhes,

À minha mãe, que me apresentou às benesses de

frequentar a arte; ao meu pai, presente na memória;

Ao Gui, pelo Antônio, que reanima os laços.

Barbosa Pereira, Adriana. **Da experiência estética para a experiência psicanalítica: reverberações entre força, figura e sentido.**

Tese (Doutorado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RESUMO

O que a experiência estética ensina aos psicanalistas? Essa pergunta ampla dá início às investigações deste trabalho sustentado pela hipótese de que há uma dimensão estética na experiência analítica. Configuramos as problemáticas da análise do estético e da sublimação, a partir de Freud, para em seguida recolher as influências da estética e reanalisar certas conceitualizações da psicanálise. Consideramos que experiência estética e experiência analítica são vizinhas e enfrentam problemas homólogos ligados: 1- à contiguidade entre sensibilidade e inteligibilidade; 2- a não hierarquia entre o regime representativo e o regime estético (apresentativo) nos processos de significação; 3- à dimensão de ruptura de sentido no estético. As relações entre experiência estética e os processos de sublimação, a partir da reciprocidade entre atividade e passividade na experiência de apreciação e de criação, sugerem que esses processos sejam estudados de modo adjacente. A partir da análise estética da formatividade (Pareyson) e das relações intrínsecas entre conteúdo e forma, é investigada a metapsicologia das relações, sempre fugidias, entre imagem e palavra, e os processos de figurabilidade/apresentação (*Darstellung*). Resgata-se a legitimidade de se reconhecer os processos oníricos como um dos modelos de análise do estético e da criatividade em psicanálise. Em outra dimensão do estético, estabelecemos aproximações entre a estética do sublime e o *estranhofamiliar* de Freud, como experiências de ruptura de sentido. A ruptura, sob certas condições, está na base das experiências de resignificação, nas bordas do irrepresentado e do irrepresentável da experiência. A figurabilidade/apresentação é compreendida como transformação de inscrições psíquicas ‘mudas’ em formas ‘eloquentes’ e tem efeitos na interpretação e no manejo na clínica com destaque para as construções em análise. No que toca a sublimação, articulada à experiência estética, levamos adiante a formulação de Freud de que há uma relação entre os processos criativos e o brincar da criança. A experiência estética e o brincar da criança tiram as análises de Freud sobre a sublimação de uma perspectiva adaptativa e deserotizada. Destacamos, não o suposto conteúdo recalcado dessas atividades, mas a transformação da pulsão, articulada aos elementos formais que participam tanto do brincar quanto do trabalho do artista. Propusemos uma relação de coconstituição entre processos sublimatórios, instâncias psíquicas (id, ego, superego) e a organização da pulsão, através de jogos constituintes de ausência e presença, continuidade e descontinuidade, identidade e alteridade. Brincar e sublimar são jogos constitutivos de prazer e luto que articulam objeto subjetivo e objeto objetivo na área transicional da experiência. Reconhece-se, por outro lado, os limites dos processos sublimatórios e a participação das forças de desligamento pulsional. As implicações no manejo e interpretação também são abordadas na análise com crianças, privilegiando a construção dos processos de figurar e ficcionar. Consideramos que a reanálise das relações entre a experiência

estética e sublimação contribui para destacar a dimensão estética e criativa da clínica psicanalítica contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: 1- Psicanálise 2- Estética 3- Sublimação 4- Figurabilidade.
5. Brincadeira

Barbosa Pereira, Adriana. From the aesthetic to the psychoanalytic experience: reverberations among force, figure and sense. Doctoral thesis presented to the University of São Paulo Psychology Institute Post-graduation Program. São Paulo, 2014

ABSTRACT

What does the aesthetic experience teach psychoanalysts? It is this wide question that opens the investigations in this work, which is supported by the hypothesis of an aesthetic dimension in the psychoanalytic experience. After setting up aesthetics' and sublimation's analysis problems, following Freud, aesthetics' influences are gathered and some psychoanalytical concepts reanalyzed. The aesthetic and the analytical experiences are considered to be neighbors, facing homologous problems, related to: (1) contiguity between sensibility and intelligibility; (2) non-hierarchy between the representative regime and the aesthetic regime (presentative) in the signifying processes; (3) the rupture of meaning's dimension within aesthetics. The relations between the aesthetic experience and the sublimation processes, according to activity and passivity's reciprocity in the creation and appreciation experience, suggest that these processes be studied in an adjacent manner. Following Pareyson's formativity's aesthetic analysis and the intrinsic relations between form and content, the ever escaping relations between image and word, as well as the figurability/presentation (*Darstellung*) processes are investigated. The oniric processes' legitimacy in the analysis of aesthetics' and creativity in psychoanalysis is then recovered. In another dimension of aesthetics, an approximation between the sublime and Freud's *Unheimlich*, as an experience of rupture of meaning, is established. This rupture, under certain conditions, is at the bottom of re-signification experiences, on the verge of what is not represented and of what is non representable in experience. Figurability/presentation is understood as transformations of mute inscriptions into eloquent forms. From these, effects on interpretation and clinical handling are implied, with a stress on constructions in analysis. Concerning sublimation, when articulated to the aesthetic experience, Freud's formulation that there is a relation between creative processes and children's play is further developed. The aesthetic experience and children's play aid Freud's analysis of sublimation from an adaptive de-erotized perspective. What is emphasized is not the supposed repressed content of such activities, but drive's transformation, articulated to formal elements which participate both in children's play and in artists' work. A co-constitution relation among sublimation processes, psychic instances (ego, id, superego) and drives' organization is proposed, through elementary games of presence and absence, continuity and discontinuity, identity and otherness. To play and sublimate are constitutive games of pleasure and mourning that articulate both the subjective object and the objective object in the experience's transitional area. On the other hand, limits of the sublimation processes and the participation of unlinking drive forces are recognized. The implications on analysis handling and interpretation in children's analysis are also approached, with a privilege on the construction process of figures and fiction. It is

considered, then, that this re-analysis of the relations between the aesthetic experience and sublimation contributes to highlight the aesthetic and creative dimension of contemporary psychoanalytical clinic.

KEY-WORDS: 1-Psychoanalyse 2- Aesthetic 3-sublimation 4-Figurability 5- play

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO GERAL	1
-------------------------------	----------

PRIMEIRA PARTE

PROBLEMÁTICAS DA ESTÉTICA E DA SUBLIMAÇÃO, A PARTIR DE FREUD

A- ESTÉTICAS DA PSICANÁLISE, A PARTIR DE FREUD	
1- A hibridez do projeto freudiano.....	15
2- Interpretação por desvelamento e dos aspectos formais.....	19
3- Entre sensibilidade e inteligibilidade.....	29
B- DO ESTRUME À FLOR, DA FLOR AO ESTRUME: PARADOXOS DA SUBLIMAÇÃO	
1- A coerência contraditória da sublimação.....	32
2- Outro caminho para a pulsão:dessexualização,sexualização.....	36
Ideal do eu e narcisismo.....	40
Limites da sublimação: ligação e desligamento pulsional.....	44
Considerações preliminares sobre as raízes da sublimação.....	50
C- O CRIÁVEL E O INCRIÁVEL.....	54

SEGUNDA PARTE

REVERBERAÇÕES ENTRE EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E EXPERIÊNCIA ANALÍTICA

A- O QUE A ESTÉTICA ENSINA À PSICANÁLISE?.....	64
1-Experiência estética da vida.....	65
2-Formas articuladas e desarticuladas.....	70
3-Atividade e passividade: reciprocidade entre processos criativos e apreciação.....	73
4-Imaginação e brincadeira na experiência estética.....	75
5-Considerações sobre forma e conteúdo.....	78
Símbolos apresentativos.....	88
Forma e expressão.....	91
6- O sentido não está na frase como manteiga no pão.....	94

**B - EXPERIÊNCIA ONÍRICA COMO MODELO DO ESTÉTICO:
ESTUDOS SOBRE IMAGEM E PALAVRA, A PARTIR DA
FIGURABILIDADE**

1- Considerações sobre imagem, palavra e sentido.....	104
2- Estudos sobre a <i>Darstellung</i> : figuração/apresentação.....	110
Considerações sobre a tradução.....	114
Figurabilidade e o alucinatório.....	119
Figuração: transformação, criação.....	123
Figuração e Interpretação: Desvelamento, construção.....	126
3- O sonho como modelo da experiência estética.....	131
Imagem e linguagem na clínica	

TERCEIRA PARTE

**A- ESTUDOS SOBRE O *ESTRANHOFAMILIAR* COMO MODELO DA
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E O SUBLIME**

1- Estética negativa do <i>estranhofamiliar</i>	
Limites do belo e do prazer.....	142
Sensível e racional no sublime.....	144
Além do princípio do prazer no estranho familiar.....	147
O negativo no sublime e no estranho familiar.....	154
O <i>estranhofamiliar</i> em transferência.....	160
2- Poética da desfusão: aproximações entre a obra de Pedro Moraleida e o surrealismo	
Refazimento da experiência metaforizante.....	164
Deixar cair.....	167
Vida e obra.....	169
“O amor não existe”: a poética surrealista e a obra de Moraleida.....	172

QUARTA PARTE

**EXPLORAÇÕES SOBRE:
SUBLIMAÇÃO, CRIATIVIDADE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

A- BRINCAR E SUBLIMAR: JOGOS DE PRAZER, JOGOS DE LUTO

1- O infantil no divã e a criança na psicanálise.....	184
2- O brincar de Winnicott: entre o excitante e o precário.....	186
Transional: Encontrado/criado/destruído.....	188
Destrutividade.....	198
3- Massa de modelar, Espátula, linha e carretel	
Meio maleável.....	200
Jogo da Espátula.....	203
Linha e Carretel.....	204

Análises estéticas do <i>Fort da</i> : jogo de prazer e de luto.....	208
4- Boneca-flor: elementos formativos e sublimação no brincar em análise.....	214
5- O brincar e a ilusão.....	224
6 - Analista carretel: um lugar para figurar.....	226
CONSIDERAÇÕES FINAIS	232
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	246

ANEXOS

Imagens de obras:

Pedro Moraleida: “Capela Cistina” – 1997/1998
“Canção”
“Fidel Castro”, “George Washinton”, “Abraham Lincoln”, “Pedro Moraleida” – 1997/1998.

Nuno Ramos : “Cal” -1987
“Vaso Ruim” - 1998

Helga Weissova e Yehuda Bacan - Desenhos feitos no campo de concentração nazista de Terezín na periferia de Praga.

INTRODUÇÃO GERAL

... Toda obra escrita pode ser considerada como o prólogo (ou melhor, como a cera perdida¹) de uma obra jamais escrita...

Giorgio Agamben, 2012

Um texto, resultado de uma pesquisa, é uma organização sempre parcial de um percurso maior e mais disforme do que pôde ser apresentado. Tal como na construção de uma casa, a organização final de sua estrutura, seus cômodos, seus usos, seus acabamentos não mostram todos os instrumentos, os materiais e a força requeridos nesse fazer. No processo de construção da casa/texto é preciso uma caçamba para os entulhos e uma espécie de sótão para as ideias não usadas, para as usadas temporariamente e para as esquecidas no trajeto. Um lugar que guarde um vazio – apesar de servir também como depósito dos inclassificáveis, onde pode reinar uma certa desordem – é fundamental para por ordem na casa. É preciso começar a escrita e a leitura pelo reconhecimento de uma perda, pelo reconhecimento de que o texto não refaz todas as curvas de um percurso. Como nos sugere Green (1994), a reserva do incriável é condição para o criável.

A inquietação que mobiliza esta pesquisa parte de uma premissa aparentemente simples: a ‘cura pela palavra’ inaugurada por Freud, na qual, classicamente, pede-se ao paciente para associar livremente, enquanto o analista escuta de modo flutuante, envolve a percepção. Apenas para dar início à discussão, vale dizer que a noção de percepção, muitas vezes, é excluída da reflexão dos psicanalistas, tida como avessa à psicanálise, pela proximidade com os processos conscientes, a partir do sistema percepção/ consciência descrito no *Projeto para uma Psicologia Científica* (Freud, 1985). No entanto, apesar de Freud ser um “orgulhoso herdeiro do legado associacionista-fisiologista” (Coelho Jr, 1999), seu aparelho psíquico não se manteve exclusivamente fiel a esse modelo. Freud, em vários contextos, indica que as inscrições vindas da percepção não são registros idênticos aos objetos e às experiências referentes, mas traços dessas experiências que são reconstruídos psiquicamente e determinantes das futuras percepções marcadas pelo desejo e pela pulsão. Conforme sugere Coelho Jr.

¹ Cera persa, no original. Literalmente “cera perdida”, antiga técnica usada para realizar esculturas em bronze. Sobre um suporte refratário, moldava-se em cera a peça a ser fundida. Esse original de cera, revestido de argila, fornecia o molde no qual era derramado o bronze fundido, que tomava o lugar da cera derretida e assumia a forma desejada.

(1999 a, 1999b), o pensamento de Freud caminha para a formulação de uma percepção inconsciente propondo, uma concepção inovadora da percepção e da memória para o contexto científico da época. Nesta concepção, através da regressão à percepção própria da alucinação onírica, descrita em *A interpretação dos sonhos* (FREUD, 1900), o desejo transforma os traços da experiência com os objetos em figuras psíquicas deste desejo. Segundo o casal de psicanalistas contemporâneos César e Sarah Botella, “A percepção é uma noção situada nos limites da teoria analítica: os do psique-soma, os do psique-mundo externo” (2002, p.147). Nosso incremento para as concepções que dão relevância à percepção em psicanálise está em destacar sua dimensão estética, não exclusiva da relação com a obra de arte. A experiência estética que vamos analisar mais detidamente ao longo do trabalho acontece mobilizando tanto o pensamento quanto a percepção, o sensível e o inteligível, o que é pura apresentação e o que é representável. Nosso interesse reside na análise do movimento entre esses polos, presente também na experiência analítica.

O tratamento psicanalítico em situações nas quais há inibição no dizer ou o uso da palavra não é um meio privilegiado de produção, transformação e desconstrução dos sentidos - nos tempos de constituição psíquica e na clínica psicanalítica com crianças, por exemplo – vem apontando, desde a origem da psicanálise, a participação de elementos perceptivos tais como: o ato, o gesto, o som e a visualidade como formas significantes. Investigar as relações entre as formas significantes não verbais, (significantes visuais, sonoros, por exemplo) que convocam a palavra, e os significantes próprios da fala pode incrementar, inclusive, a interpretação nas análises denominadas ‘clássicas’, nas quais a palavra é privilegiada. Vale lembrar que, mesmo nestas análises clássicas, o uso freudiano da palavra no tratamento nunca esteve descolado do interesse de Freud pela visualidade e por outras manifestações aparentemente ‘mudas’ que produzem um ‘dizer’. Ou, de outro modo, por manifestações silenciosas que convocam o sentido (ou apontam seu limite), para não usarmos apenas as metáforas da linguagem oral. Reiterar a importância das formas significantes não verbais como uma manifestação da dimensão originária da experiência de significação e também de ruptura de significações fixadas, não exclui a dimensão verbal de nossos interesses e o reconhecimento do clássico e explícito valor da palavra na experiência psicanalítica. Ao contrário, nossa intenção é apontar que na experiência subjetiva e intersubjetiva o campo da palavra e o campo do que não é palavra se convocam reciprocamente sem, contudo, estabelecerem uma relação de complementariedade ou referência.

Estamos especialmente interessados em destacar a coexistência dos processos psíquicos originários, primários e secundários na constituição e na transformação do psiquismo. Em situações nas quais não há ligação entre, de um lado, os processos originários e primários e, de outro, os processos secundários de funcionamento psíquico não há transformação psíquica possível. De outro modo, em situações nas quais as experiências perceptíveis e estéticas (no sentido não exclusivo da arte) não convocam a constituição de sentido (na atribuição e ruptura de significação) o psiquismo não se constitui. Ou seja, nossa hipótese é que a permanente ligação dos processos psíquicos com o modo de operação próprio do originário (*Darstellung*) e do primário (representação de coisa) produzem formas psíquicas apresentativas. Estas, por sua vez, mantêm o funcionamento psíquico ligado à pulsão e ao desejo, dando vivacidade à experiência de sentido em sua constituição, transformação e ruptura. Nossa hipótese é que o estudo dos processos psíquicos apresentativos (*Darstellung*) tem na experiência estética, não exclusiva da obra de arte, apesar de refinada nestas, uma boa fonte de influência e um bom modelo para analogia.

Estamos nos perguntando de que modo a análise da experiência estética, fora da clínica psicanalítica, pode contribuir para a teorização da experiência estética no interior da clínica psicanalítica? Quais são os impactos da experiência estética, em sua dimensão apresentativa, na transformação da economia pulsional? De que modo a experiência estética se relaciona com os processos sublimatórios e com a criatividade? Há uma dimensão estética própria dos processos psíquicos originário e primário? Como esta dimensão se relaciona com a noção de figurabilidade? Como a figurabilidade se relaciona com os processos representativos?

Ao longo de todo seu trabalho, Freud esteve atraído pela análise da experiência estética e se viu convocado a interpretar a obra como modo de dar testemunho de sua compreensão dos processos psíquicos. Inúmeros textos são exemplos da sedução freudiana pela arte e mostram a hibridez do projeto de Freud, entre a arte e a ciência. Apesar do pai da psicanálise nunca ter abandonado seus ideais cientificistas, Freud elaborou uma teoria estética que inclui reflexões sobre: a obra de arte; o artista e o processo de criação - no desenvolvimento da noção de sublimação-; a forma/tema da obra; o intérprete/apreciador. (Loureiro (1994)).

Partindo da legitimidade da atração freudiana pela estética e pela arte, nossa investigação se constitui em torno das seguintes hipóteses: 1- a maneira como a experiência estética mobiliza os sentidos é homóloga à construção e ruptura dos

sentidos na experiência analítica; 2- a análise da experiência estética e da criação, fora do âmbito propriamente psicanalítico, pode dar novos subsídios teóricos à experiência estética e à interpretação em psicanálise. O ‘dizer’ e a ‘escuta’ em análise, forjados pela psicanálise freudiana, podem ser ampliados, a partir das investigações da experiência estética.

As pesquisas que acontecem na fronteira entre a psicanálise e a estética podem servir como uma espécie de antídoto contra os riscos do excesso de racionalização antecipatória na prática psicanalítica. Essa racionalização pode inibir os efeitos de sentido (em sua dupla acepção de significação e perceptivo) e de sua ruptura que aparecem na experiência singular e inibir as transformações da metapsicologia e da teoria da clínica. Esses estudos de fronteira também são, potencialmente, capazes de rever o equívoco em hierarquizar as relações entre palavra e a visualidade, entre razão e sentidos, tomando os primeiros dos termos - palavra e razão - como mais complexo, desenvolvido ou evoluído, em detrimento do segundo.

Marion Milner, diz que “a infraestrutura da arte é modulada por processos profundamente inconscientes e pode expor uma organização complexa superior à estrutura lógica do processo consciente” (MILNER, 1975/1991, p. 30). É importante aqui frisar que a autora fala de *processos inconscientes e lógica do inconsciente*, o que é diferente de falar de conteúdo inconsciente recalcado.

O terreno de fronteira entre o campo da psicanálise e o campo dos estudos da estética tem muitas entradas - pois há muitos trabalhos realizados nessa fronteira - e as saídas não são evidentes. A direção de pesquisa aqui assumida é prioritariamente inversa da interpretação psicanalítica da obra de arte.² Estamos interessados em nos deixar influenciar pela análise da experiência estética e reanalisar certas noções psicanalíticas a partir dessa influência. Uma influência capaz de reverberar, ou seja, de produzir reflexos na teorização psicanalítica, sem intenção de minimizar suas diferenças.

A interpretação da obra de arte e do artista, inaugurada por Freud, abriu uma trilha para o exercício da psicanálise e é comumente chamada de psicanálise aplicada. No entanto, esta traz o risco, presente desde sua origem, de pender para análises psicopatologizantes da obra e/ou dos artistas, fora da experiência propriamente analítica e da relação transferencial entre analista e analisante. Há, porém, várias interpretações

² Apenas a última parte do trabalho se dedica mais detidamente ao exercício de apreciação da obra do artista Pedro Moraleida.

de obra de arte realizadas por psicanalistas que se mostram avisadas desse risco e produzem uma ultrapassagem das análises psicopatologizantes. Esse é o caso de Green (1994), Pontalis (1997/2005, 1990/1991a, 1988/1991b), Fèdida (1991/1992), Frayze-Pereira (2005), Meiches (2000), Figueiredo (2014), Carvalho (1998, 2006) Melsohn (2001), do trabalho coletivo do Grupo de Arte e Psicanálise³, por exemplo. Para alguns destes autores não se faz necessária a alteração da denominação ‘psicanálise aplicada’ para a interpretação de objetos da cultura pela psicanálise. Para outros, um novo nome marca, de saída, um modo específico do trabalho do psicanalista diante da obra, na qual a subjetividade do analista é elemento de origem de qualquer interpretação ou análise dos objetos da cultura. Esse é o caso, por exemplo, de Frayze-Pereira (2005) que denomina o trabalho da psicanálise diante dos objetos de arte de ‘psicanálise implicada’. Esse novo termo, tende a evitar, por exemplo, a confusão que uma compreensão rápida do termo ‘psicanálise aplicada’ pode gerar, como aplicação de um saber pré-estabelecido que não se altera em contato com o objeto investigado e submete o objeto de investigação a uma teorização antecipada.

Ocorre também da obra de arte ser tomada como modo de exemplificação da teoria psicanalítica. Para alguns autores, a obra tomada como um exemplo da clínica, tratando o material artístico como material clínico, não é um problema em si. No entanto, até aqueles que veem vantagens nesse empreendimento, como é o caso de Green, reconhecem que este é um modo de negligenciar os enigmas da criação e o que a obra provoca na subjetividade do analista que deve mais se deixar interpretar pela obra do que ser seu intérprete.

Do lado da arte, há filósofos e críticos de arte e artistas que fazem uso da psicanálise para a criação e leitura da experiência estética⁴. Rancière (2001/2012), Didi-Hubermann (1992/2010), Lyotard (1991/1993), estão entre eles. Nesta pesquisa, apesar de a direção privilegiada de influência ser da estética para a psicanálise, a via é de mão dupla e há uma influência recíproca, já que o pensamento desses autores retorna à psicanálise e marca nossos estudos sobre a dimensão estética da clínica psicanalítica. Essa direção privilegiada, da estética para a psicanálise, tem a intenção de nos salvar das formulações totalizantes sobre o campo estrangeiro e, principalmente, fazer trabalhar a própria psicanálise. A análise da experiência estética da vida comum,

³ Grupo de trabalho associado ao EBEP-SP, composto pelos psicanalistas: Andréa Masagão, Gustavo Dionísio e Silvia Nogueira.

⁴ O livro *Pede-se abrir os olhos – Psicanálise e reflexão estética hoje (Dionísio/ 2012)* interroga especialmente essa direção interdisciplinar de investigação na contemporaneidade.

na brincadeira da criança, o estudo dos símbolos apresentativos, a noção de formatividade, por exemplo, se mostraram um campo de influência potente para a revisão da noção de figurabilidade e para a análise psicanalítica do brincar da criança, por exemplo.

Uma das noções metapsicológicas que colocam em jogo a experiência estética é a noção de sublimação. Na teoria freudiana, a sublimação é um dos elementos da análise do estético, no entanto estes não são campos conceituais equivalentes. Freud, muitas vezes, desenvolve mais de uma noção em um mesmo texto. Tanto a noção de sublimação quanto a análise da experiência estética e dos enigmas da criação sofrem transformações ao longo da obra. Vale antecipar que o interesse específico deste trabalho não está em esquadrihar o uso diferenciado dessas noções e as transformações que sofrem, mas é fundamental marcar, de início, sua não identidade conceitual, apesar de ambas contribuírem para os estudos neste campo de investigação.

Recorremos à epistemologia estética de Merleau-Ponty (1948, 1960, 1964) recolhendo suas contribuições para a revisão psicanalítica da separação percepção/pensamento, a partir da ideia de que percepção é um modelo do estético e do conhecimento simultaneamente. Nessa filosofia as relações entre forma/sentido, atividade/passividade, apresentação/representação são religadas, ainda que sem a intenção de indistinção total entre esses campos. A análise da experiência estética, a partir das formulações do filósofo francês, de Dewey (1934/2010), Pareyson (1966/2001) e Langer (1953/1980, 1971) nos permitirá explorar de outras maneiras as relações entre a visualidade e a fala e nos mostrará como elas se retroalimentam, especialmente através das formas apresentativas de construção de sentido.

Usaremos o termo ‘apresentação’ e suas derivações, a partir de duas influências, Uma do sentido atribuído por Rancière (2001/2012), como uma dimensão específica do estético, na acepção de impressões presentes e perceptíveis, diferentemente do termo representação, como reprodução de uma imagem já constituída de um objeto ausente. Este sentido de apresentação, no nosso entender, é homólogo ao da noção metapsicológica de *Darstellung*, também traduzida por figuração e investigada pelo casal Botella (2002), configurando a segunda influência.

Nossa intenção é colaborar com as teorizações em psicanálise que sustentam a ideia de que a experiência estética e a experiência analítica são vizinhas e tem eixos de investigação comuns, ligados de modo geral: a contiguidade entre sensibilidade e inteligibilidade – o sensível não exclui a razão, mas antes a mobiliza e transforma -; a

não hierarquia entre o regime representativo (reprodutivo) e o regime estético (apresentativo) nos processos de significação; a dimensão de ruptura de sentido no estético do sublime e suas possíveis articulações com a experiência do *estranhofamiliar*. De modo mais específico reconhecemos, ao longo da pesquisa, problemas comuns na psicanálise e nos estudos da experiência estética tais como: 1- a experiência estética da vida comum ou o valor estético do que não é formalmente considerado como arte; 2 – a reciprocidade entre os processos de criação e de apreciação pela participação ativa do apreciador na construção do sentido da obra e na construção do sentido na análise, o que nos fez investigar de modo adjacente a experiência estética e os processos de sublimação; 3- a relação entre imaginação e brincadeira presente na experiência estética; 4- a estreita relação entre forma e sentido (forma e conteúdo) na estética e na experiência psicanalítica.

A estética da formatividade de Pareyson (1966/2001) propõe relações intrínsecas entre conteúdo e forma na obra de arte e na experiência estética comum. Reconhecemos semelhanças entre a descrição desse processo na experiência com a obra e o processo de figurabilidade/apresentação (*Darstellung*) da metapsicologia freudiana. Em ambas estão em jogo processos originais de ligação entre forma e sentido. O destaque à noção de *Darstellung* está presente na metapsicologia psicanalítica contemporânea. A noção foi reinterpretada por Green (1993/2010) e pelo casal Botella (2002), por exemplo. O que há de específico no presente trabalho está em associá-la de modo mais direto a dimensão estética do psiquismo e do inconsciente. A análise dos processos de figurabilidade/apresentação, investigados especialmente na análise de Freud dos sonhos (1900), sofre transformações, a partir da segunda teoria tópica e pulsional, incluindo as inscrições em negativo do irrepresentado e do irrepresentável da experiência e da pulsão.

Através dos processos de figuração uma inscrição disforme, tal como o signo de percepção, pode ganhar uma primeira forma psíquica por apresentação, configurando um traço de memória. A dimensão de repetição de experiências traumáticas nos sonhos de angústia, por exemplo, veio acentuar a dimensão clínica da *Darstellung*, para além da interpretação de um conteúdo recalcado, levando-nos ao reconhecimento de outras estruturas do funcionamento inconsciente e outros modos psíquicos de negatividade. Os processos de figuração/ apresentação funcionam na clínica como: 1: elaboração psíquica de experiências traumáticas; 2- como modo de ligar os processos psíquicos originários aos processos primário e aos secundários, cuja ligação com o onírico oferece

proximidade com a intensidade do desejo e por isso a força de transformação de sentidos; 3- e, ainda, como estruturação da função psíquica de figurar, ausente em algumas situações clínicas e comum em fenômenos autísticos.

Nossa intenção é resgatar a legitimidade presente no reconhecimento os processos oníricos como um dos modelos de análise do estético e da criatividade em psicanálise. O destaque dos aspectos formativos do onírico e do brincar da criança, como elementos que participam da construção do sentido, desmistifica a crença, ainda presente em algumas leituras psicanalíticas de que esses elementos veem encobrir os reais significados ou conteúdos de uma experiência. Lançar luz à figurabilidade como formação originária de imagem psíquica e de sentido dá relevância à construção como modelo de interpretação psicanalítica.

O destaque às construções em análise como técnica, explicitada tardiamente (1937) na obra de Freud, aponta que a partir de traços inconscientes o processo analítico pode construir figuras de sentido. A hipótese de Freud é de que esse sentido construído tem efeito psíquico semelhante ao sentido supostamente lembrado. Apesar do modelo deste texto ser prioritariamente o arqueológico, de busca dos fragmentos da história recalcada para sua reconstituição, trabalho empreendido por um psiquismo já estruturado, a ideia engendrada por Freud permite outras interpretações. A segunda teoria tópica e pulsional, na qual o id não é apenas resultado da operação de recalque, já sugere uma revisão da noção técnica de construção em análise. Do mesmo modo, a clínica psicanalítica contemporânea em tempos de constituição psíquica e em tratamentos com pacientes não neuróticos sugere caminharmos nessa direção da teoria da técnica. Não se trata em análise apenas de lembrar ou religar sentidos desligados, mas de construir sentidos de velamento e enigmas ao que não tinha ainda forma e/ou sentido recalqueado ou encoberto. Esta afirmação coloca em jogo a especificidade da interpretação por construção como recurso para instalação das funções de figuração, para elaboração do traumático e do pulsional.

Estamos supondo uma correlação entre a interpretação em psicanálise e a experiência estética: o papel do analisante e analista nas construções em análise é homólogo ao papel do apreciador na construção do sentido de uma obra de arte, a partir das formulações da estética moderna. Esse modo interpretativo se difere da interpretação de que há uma suposta mensagem figurada e encoberta na obra ou nas manifestações do inconsciente. Vale dizer, já nesse contexto, que não se trata de excluir a dimensão de revelação da interpretação, mas reconhecer o trabalho de construção do

analisante e analista na produção do sentido. Vale ainda dizer, que o efeito de sentido de uma construção em análise pode trazer a ilusão de que o sentido já estava lá, que ele apenas foi encontrado. As construções em análise podem funcionar como suplemento técnico da interpretação por desvelamento em análise.

Já a noção filosófica de sublime convoca o pensamento psicanalítico, para além ou aquém da construção do sentido, mais próxima de seus limites e de sua ruptura. Ainda que a passagem entre o sujeito transcendental da filosofia e o sujeito psicológico e psicanalítico não seja direta, as descrições estéticas do sublime interessam ao psicanalista e apontam para um desacordo entre o que afeta e o que desse afeto é passível de organização pelo pensamento. A análise da experiência sublime nos instiga porque a ruptura de sentido, em certas condições, está na base das experiências de ressignificação, nas bordas do irrepresentado e do irrepresentável da experiência, está presente naquilo que qualquer dizer ou visualidade não pode abarcar por completo. Nessa medida ela é intrínseca a qualquer subjetivação.

Partindo da formulação de Loureiro (2002) de que os “esforços de Freud se dirigem à desmontagem das ‘elevações’ através de um investimento maciço nas operações de ‘rebaixamento’” (ibidem, p. 353), reconduzindo as supostas atividades mais nobres da humanidade, a arte e a ciência, às suas origens pulsionais, nossa investigação se interessa pelas raízes da sublimação. Nossa intenção é levar adiante a formulação de Freud de que há uma relação entre os processos criativos e o brincar da criança. A experiência estética e o brincar da criança podem libertar as análises de Freud sobre a sublimação de uma perspectiva de elevação, adaptativa e deserotizada. Destacaremos não o suposto conteúdo recalcado dessas atividades, mas a transformação da pulsão, articulada aos elementos formativos que participam tanto do brincar quanto do trabalho do artista. Vamos propor uma relação de coconstituição entre os processos sublimatórios, as instâncias psíquicas (id ego, superego) e a organização da pulsão, através de jogos constituintes de ausência e presença, continuidade e descontinuidade, identidade e alteridade. Faremos trabalhar a hipótese de que as raízes dos processos sublimatórios estão presentes no brincar como jogos constitutivos de prazer e luto, que articulam objeto subjetivo e objeto objetivo, na área transicional da experiência. As implicações no manejo e na interpretação também serão abordadas na análise com crianças, privilegiando a construção dos processos de figurar e ficcionar como elementos da experiência estética.

Esse projeto se alinha às investigações que não estabelecem uma hierarquia entre o ato, o gesto, a visualidade e as palavras na instalação e transformação do funcionamento pulsional e dos sentidos. Essa posição interpretativa talvez nos permita pensar a análise como potencialmente capaz de colocar imagens psíquicas congeladas em movimento, transformar quantidades pulsionais em figuras de sentido; ora dar lugar para a eloquência visual do silêncio, ora dar palavras para as experiências mudas. Consideramos que a reanálise das relações entre a experiência estética e a sublimação pode contribuir para destacar a dimensão estética e criativa da clínica psicanalítica contemporânea.

Este estudo tem como marco teórico conceitual principal a metapsicologia freudiana, especialmente como interpretada por autores contemporâneos, de um modo específico e alinhado à análise de Coelho Junior sobre a “psicanálise ‘pós-escolas’”. Trata-se de uma transformação que a psicanálise contemporânea vive que revê as divisões radicais entre as grandes escolas pós-freudianas. O trabalho de teorização em psicanálise, sem os dogmatismos recorrentes das escolas de autor que marcaram a história da psicanálise, é tão exigente quanto necessário hoje. É possível reconhecer influências, não excludentes, de autores pós-freudianos tais como Winnicott e Lacan, por exemplo, na obra de Green, Pontalis, Fèdida, Roussillon, autores que contribuem para nossas formulações. Nossa pesquisa se alinha ao trabalho dos psicanalistas que articulam a tradição freudiana com as inovações pós-freudianas de modo autoral, sem intenção de diluir as diferenças conceituais e clínicas que marcaram a história da psicanálise, ou de produzir uma síntese como solução das divergências. As formulações de Coelho Junior (2013) sobre Green servem, também, para descrever os traços da psicanálise contemporânea presentes no trabalho dos outros psicanalistas citados acima. Ambos os autores articulam “de forma original a tradição psicanalítica, principalmente representada por sua revalorização da metapsicologia freudiana, com inovações pós-freudianas [...] mais especificamente, uma articulação entre a dimensão pulsional/representacional e a dimensão relacional/objetal” (COELHO Jr., 2013, p. 141). Há no trabalho desses teóricos “movimentos em direção à construção de uma visão pluralista da psicanálise em que o atravessamento dos dogmas é a tônica” (ibidem, p.142).

Entendemos que essa é também a posição de pesquisa do próprio Coelho Junior, de Daniel Kupermann, João Frayze-Pereira, Luis Cláudio Figueiredo, Carvalho, para citar aqui apenas alguns psicanalistas brasileiros. Trata-se, antes, de reconhecer o solo

comum que é o texto freudiano e a experiência clínica, mesmo sabendo que é a interpretação do texto/obra e da experiência o que constitui o intérprete e o interpretado. Estamos supondo não ser mais necessário negar os pontos de convergência entre as ideias de autores pós-freudianos, mesmo quando nosso objetivo é tensionar e contrastar os conceitos, e não apagar suas diferenças, que assim ganham novos contornos. Será necessário que “as psicanálises” reconheçam seus pontos de intersecção tanto pelas motivações teórico/clínicas contemporâneas, quanto para que sobrevivam como campo de saber e como lugar de cuidado. Essa é uma posição especialmente importante para a transmissão da teoria psicanalítica na cultura, em geral, e para a formação dos psicanalistas, em particular.

Essa pesquisa se insere nas investigações do grupo de pesquisa: “História e filosofia da psicologia: teorias psicanalíticas”, do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

O trabalho está organizado em quatro partes. A **Primeira Parte** é especialmente teórica e problematiza o modo como Freud compreende o estético e a sublimação e em seguida apresenta a teorização de Green sobre o criável e o incriável.

No **Item A**, os leitores encontrarão considerações sobre:

- 1 - a hibridez do projeto freudiano entre a arte e a ciência;
- 2- dois tipos de interpretação freudiana da obra de arte: uma interpretação por desvelamento que tem como seu principal modelo a análise de Freud de Leonardo da Vinci; a outra, a interpretação dos aspectos formais da obra e do impacto subjetivo da obra no apreciador, tem como modelo a análise freudiana do Moisés de Michelângelo. As reverberações na interpretação na clínica desses dois modelos de análise do estético são apontadas e serão mais desenvolvidas na **Quarta Parte**;

3- a relação entre o inconsciente forjado por Freud e o estético, tal como propõe Rancière em sua formulação que o inconsciente é estético. Essa formulação nos interessa porque dissolve a hierarquia entre o sensível e o inteligível.

O **Item B** é dedicado às considerações sobre os paradoxos em jogo nos processos de sublimação:

- 1- a contraditória coerência da sublimação de ser e não ser sexual;
- 2- os processos constitutivos da sublimação: narcisismo (eu ideal) e processos superegóicos (ideal do eu);

- 3- os limites da sublimação (não como conceito mas como processo, muitas vezes idealizado pelos psicanalistas) pois há processos de desligamento pulsional pela ação da pulsão de morte;
- 4- as raízes dos processos de sublimação na brincadeira da criança em uma relação de coconstituição com o psiquismo.

O **Item C** trabalha com as contribuições de André Green sobre a sublimação e criatividade, os processos psíquicos criáveis e incriáveis a objetualização e a desobjetualização.

Na **Segunda Parte** do trabalho, o **Item A** se dedica à (s):

- 1- descrição da análise da experiência estética na vida comum a partir de Dewey;
- 2- descrição das formas articuladas e inarticuladas da percepção, a partir das formulações de Langer apropriadas por Ehrenzweig;
- 3- análise das relações de atividade e passividade no interior da experiência estética que sugerem que os processos de criação e de apreciação devam ser estudados não de modo separado, mas de modo recíproco.
- 4- descrição da presença da imaginação e da brincadeira na experiência estética;
- 5- considerações sobre as relações imbricadas entre forma e conteúdo, a partir da noção de formatividade de Pareyson. É também apontada a potência da ideia de símbolos apresentativos (Langer) para a psicanálise, tal como propõe Melsohn, pelo reconhecimento de formas simbólicas não representativas;
- 6- contribuições de Merleau-Ponty sobre a relação entre forma e conteúdo na percepção estética e na linguagem. Rancière, nos ajuda a reiteirar a solidariedade entre as coisas do pensamento e do sentido própria do estético, tomando a obra de arte como testemunho do inconsciente.

Ainda na **Segunda Parte**, a partir das influências da análise da experiência estética, vamos resgatar, no **Item B**, a experiência onírica como um modelo legítimo para o estético.

1- De início apontamos as relações de convocação entre imagem e palavra na produção de sentido e a não hierarquia entre palavra e imagem, a partir do texto de Freud *Os mecanismos psíquicos do esquecimento* (1898).

2- A seguir, a noção de formatividade (Pareyson) e de símbolos apresentativos (Langer) nos levou a reanalisar a noção de *Darstellung* (apresentação) da metapsicologia freudiana, a partir dessa influência da estética. Apontamos os equívocos

de tradução do termo por representação. Destacamos a potencia dos processos de figuração/apresentação na clínica psicanalítica como modo de figurar originariamente uma experiência antes sem figura e como modo de dar intensidade perceptiva, via alucinatorio, capaz de produzir transformação e elaboração psíquica, mesmo em situações nas quais os processos de representação e os significantes próprios da fala estão presentes. Estabelecemos uma relação entre a interpretação ligada à dimensão apresentativa da experiência e à figuração e o manejo técnico de construção em análise. Esse manejo se diferencia da interpretação por desvelamento que opera supostamente descortinando representações recalçadas. Vale lembrar, no entanto, que essas não são operações excludentes. Desvelamento e construção se suplementam na clínica psicanalítica. Ainda é importante marcar que, mesmo em situações clínicas nas quais os processos representativos estão presentes, os processos apresentativos e oníricos são responsáveis pela ligação do psiquismo com traços psíquicos sem figura, capazes de elaborar as experiências traumáticas e transformar o sentido subjetivo. Há no final desta parte uma vinheta clínica: “Dança muda, dança eloquente”.

Como mais uma reverberação da análise da experiência estética na experiência psicanalítica, nos pareceu fundamental trazer para a discussão, na **Terceira Parte**, no **Item A**, dois exercícios dessa articulação entre experiência estética e experiência psicanalítica. O primeiro é um exercício teórico sobre o sublime e sua possível aproximação com a análise freudiana da experiência do *estranhofamiliar*. Ambas as experiências, a primeira transcendental e a segunda subjetiva, apontam a relação do estético com o limite da razão, no sublime e o limite do eu, no *estranhofamiliar*. Em ambas experiências a dimensão negativa e de desligamento, desfiguração e repetição são convocadas para a análise. Ao fim desse item há uma vinheta clínica.

No **Item B**, desta **Terceira Parte**, está o segundo exercício, o exercício prático ou mais próximo da experiência de fruição com a obra. Há uma análise apreciativa ou um exercício de ‘psicanálise implicada’ da obra do artista mineiro Pedro Moraleida. Sua obra é aproximada da poética surrealista. Os enigmas da obra plástica de Moraleida convocam a uma remetaforização especialmente potencializada diante das relações entre vida e obra do artista. As forças de desligamento pulsional, envolvidas nos processos de criação, apontam para os limites da sublimação e seu paradoxo intrínseco por funcionar ora como remédio, ora como veneno para o mal estar.

Na última e **Quarta Parte** há explorações sobre a sublimação e a experiência estética na constituição do psiquismo, na brincadeira da criança e na clínica

psicanalítica com crianças. A metapsicologia da experiência estética aqui trabalha mais próxima da experiência, dos fenômenos e objetos clínicos:

- 1- partimos de uma introdução sobre o infantil e a criança;
- 2- seguimos com análise do brincar em Winnicott resgatando especialmente sua dimensão excitante e precária e a importância da destrutividade na constituição do objeto e da criatividade;
- 3- analisamos os jogos constitutivos de ausência e presença, de luto e prazer e os materiais disformes ou mínimos que ganham, formativamente (Pareyson), forma e sentido pela atividade da criança são explorados através das formulações de Freud, Winnicott, Roussillon, Didi-Huberman, Fédida;
- 4- nessa mesma trilha há uma análise dos elementos formativos presentes na análise do caso clínico da Boneca-flor descrito por Dolto. A experiência estética e a sublimação aparecem na releitura deste caso clássico da clínica com crianças;
- 5- estabelecemos as relações entre o brincar e a ilusão como partícipes dos processos de criação, na base da experiência estética. Destaca-se a importante diferença entre a ilusão constitutiva da experiência estética a ilusão enganadora que inibe qualquer criatividade;
- 6- para finalizar, o analista é tomado metaforicamente como um carretel e a análise tomada como um lugar para figurar, dar formas estéticas para experiências antes sem forma, constituindo assim funções psíquicas e criando diferenciações internas ao psiquismo e nas relações com o outro.

Algumas imagens de obras mencionadas nesse trabalho estão em anexo.

Primeira parte

PROBLEMÁTICAS DA ESTÉTICA E DA SUBLIMAÇÃO A PARTIR DE FREUD

Somente na arte ocorre que um homem devorado por desejos faça algo que se assemelha a uma satisfação e que, graças à ilusão artística, esse jogo produza uma ação sobre os afetos, como se fosse algo do real.
Totem e Tabu– Freud, 1930/1934

Esta primeira parte do trabalho pretende configurar as problemáticas que envolvem a noção de estética e de sublimação na psicanálise, a partir de Freud, como forma de análise da dimensão estética na experiência analítica. Ela não tem a pretensão de cobrir a totalidade dos problemas em jogo nesses temas difusos e incompletos da teoria psicanalítica, mas delimitar certos eixos de investigação, antes das análises da estética.

A- ESTÉTICAS DA PSICANÁLISE A PARTIR DE FREUD

1- A hibridez do projeto freudiano

Antes de descrevermos a diversidade de maneiras com que Freud analisou a experiência estética, uma rápida contextualização do termo estética nos ajuda a definir alguns contornos do problema. O termo de origem grega *aisthesis* é resgatado pela filosofia como forma de contrapor o racionalismo e dar lugar aos problemas da sensibilidade, do conhecimento sensível e da arte. Segundo Loureiro (2003), Baumgarten (1750/1993) resgata sua dignidade para o conhecimento racional. A distinção clara feita pelos filósofos gregos e pela Igreja entre as coisas sensíveis (*aisthéta*), que não equivale apenas a objetos da sensação, mas também a objetos ausentes e a objetos da imaginação das coisas inteligíveis (*noéta*) (BAUMGARTEN, 1993, p. 53), deixou suas marcas. A análise das coisas sensíveis foi historicamente feita pela estética, e dos objetos inteligíveis, pela lógica. O filósofo aponta as vantagens de a Filosofia, inclusive a Lógica, se voltar para o conhecimento sensível como modo de frear o reducionismo produzido pelo racionalismo, no qual a sensibilidade confunde a perfeição do raciocínio.

Essa oposição de Baumgarten sustenta também o interesse psicanalítico pela estética. Trata-se de dar dignidade para a dimensão sensível e perceptiva da experiência subjetiva, não a contrapondo ao pensamento e à racionalização, mas tomando-a como dimensão inexorável dos processos psíquicos e de significação.

Uma distinção merece ser feita entre os termos arte, beleza e estética. Segundo Loureiro (2003), a indistinção desses termos, que comparece na leitura de Platão e Kant, também ocorre na interpretação de Freud. A Estética como campo de saber é tanto filosofia do Belo como filosofia da Arte, o que não significa que os domínios dos fenômenos estéticos estejam circunscritos exclusivamente pela Arte. As análises de Freud sobre o estético e sobre a arte, apesar de contíguas, não são idênticas nem recorrentemente confundidas. Vale ainda lembrar as sutilezas dessa distinção, já que é a partir da experiência estética, geralmente de sua própria experiência estética, que Freud parte para a análise da obra de arte.

Historicamente, há uma distinção entre teoria estética e teoria da arte, apesar de alguns autores⁵, como Pareyson (1966/2001), não partirem desse princípio, permitindo que noções originadas do campo da arte ganhem estatuto estético em geral. Dewey (1934/2010) descreve e sustenta a existência de experiências estéticas comuns, considerando que a expressão estética está presente em todas as culturas, nas situações mais miseráveis e nas mais fartas, sob as formas mais distintas e nem sempre organizadas como disciplina e como Arte. A posição de Dewey, nesse aspecto, é também a de Freud.

A hibridez do projeto freudiano tanto nutria uma obsessão pelo não civilizado e pelo não lógico, (LOUREIRO, 2002, p. 25), quanto buscava nas estruturas científicas os alicerces para o seu pensamento. Freud confessa, sobre seu *Leonardo*: foi “a coisa mais bonita que escrevi”. (FREUD, Carta à Ferenczi 13/02/1919)⁶ É com um misto de admiração e inveja do biógrafo de Leonardo e do próprio pintor renascentista que Freud afirma: o “conhecedor de almas” consegue se expressar “não em palavras simples, mas, à maneira dos autores imaginativos [poetas] em termos plásticos [numa linguagem plástica] (FREUD, 1910, p. 68⁷). Guardemos bem essa formulação que articula o

⁵ As ideias desses autores serão apresentadas de modo mais detido no texto “O que a análise da experiência estética ensina ao psicanalista?”.

⁶ Apud PONTALIS (1988/199, p.172). As cartas que tivemos acesso são as publicadas na obra *Correspondências entre Sigmund Freud e Sándor Ferenczi* v.1 tampouco v.2, que se restringem ao período de 1908- 1914.

⁷ Colchetes meus a partir da tradução usada por Pontalis, (1988/1991, p. 172) do alemão para o francês.

processo criativo à plasticidade da linguagem⁸. Assim, Freud nunca excluiu das investigações psicanalíticas os escritores e os artistas.

Com a noção de sublimação, Freud tenta descrever as origens tanto da ciência quanto da arte, incluindo na análise dessas manifestações culturais a força da pulsão sexual e, a partir da segunda teoria pulsional, as forças de ligação e desligamento pulsional. Atração de Freud pela arte mostrou-se bastante conflituosa, especialmente pelo risco em fazer pender a psicanálise para a filosofia e/ou para a arte, deixando-a escapar do campo científico, ideal, esse, nunca abandonado pelo pai da psicanálise. Ainda assim, uma teoria estética foi erguida em psicanálise e sustentada metapsicologicamente, de maneira difusa e diversificada (LOUREIRO, 2003).

Pontalis (1988/1991, 2005) e Frayze-Pereira (2005) são exemplos de autores que defendem que o campo de saber mais próximo da psicanálise é o campo da arte, e não o da ciência. Segundo Frayze-Pereira, “a experiência estética é vizinha da experiência analítica: uma silenciosa abertura ao que não é nós e que em nós se faz dizer” (ibidem, p. 24). Trabalhos como os de Fèdida (1991), de Green (1992, 1994) e de Pontalis (1988, 2005), Loureiro (2002) Dionísio (2012), Figueiredo (2011), Carvalho (1998), Meiches (2010) pela via dos estudos da arte, da linguagem e da literatura, também apontam as aproximações entre a arte e a psicanálise como férteis. Isso para citar apenas alguns poucos psicanalistas, numa série muito numerosa, entre aqueles que se viram convocados a fazer essa aproximação. Pontalis aproxima o projeto freudiano do de Leonardo da Vinci, na medida em que ambos trabalharam para “reduzir a oposição entre o inteligível e o sensível” (PONTALIS, 1988, p.179) atuando tanto na demonstração (pela lógica matemática) quanto pela exibição (da estética).

Em psicanálise parece não se tratar de uma vocação exclusivamente científica, filosófica ou artística, já que está mais determinada por sobreposições do que por exclusividade. Merece relevância o fato de Freud nunca ter abandonado suas pretensões científicas, subvertendo as formas habituais de pensar os processos psíquicos e o sofrimento, e o fazendo, não apenas escutando e interpretando seus pacientes, mas também aproximando suas formulações dos fenômenos culturais, dos mitos, de produções de artistas e escritores, reconhecendo nessas obras um profundo conhecimento sobre a psique. Como formula Rancière, a arte é para Freud um lugar de testemunho, o que é diferente de um lugar de exemplo. Ela é um campo legítimo de

⁸ Estamos em busca de modos de desenvolver essa formulação, a partir da noção de *Darstellung*.

investigação dos processos psíquicos. Segundo Dionísio: “Pode-se dizer que do interior da experiência estética sempre surgirão interrogações que fornecem ao psicanalista modos de resolver problemas de sua área específica – leia-se não artística de investigação” (DIONÍSIO, 2010, p. 79). A arte e a experiência estética inquietam o psicanalista e sua prática, fazendo trabalhar sua teorização sem necessariamente cair, esse é o risco, em apropriações indevidas ou fechadas de um discurso sobre outro.

A arte [...] permite colocar questões que interpelam a psicanálise por ela mesma, de perceber respostas que servem a ela de ‘modelos para pensar’ dos avanços teóricos que lhes são específicos. Quer dizer que a psicanálise reflete sobre a arte não por ela mesma ou para dizer qualquer coisa que concerne somente seu campo, mas pelo fato de que, por isso, ela pode retomar questões, encontrar respostas que são matéria aos avanços teóricos pelas quais ela refletiu sobre seu objeto (DESPRATS-PEQUIGNOT, 1993, p. 112)

A posição de Freud é oscilante em relação ao enaltecimento ou à universalização dos processos criativos do artista. Freud tinha receios de que a disciplina que criava, especialmente sua teoria do sonho, funcionasse como um paradigma da criatividade, apesar de esse ter sido o modelo mais utilizado para análises estéticas e ter como seu grande exemplo histórico o surrealismo⁹. (Ele mesmo teve oportunidade de manifestar sua desconfiança em relação a esse projeto.¹⁰) De acordo com Pontalis, em outras circunstâncias, em uma das reuniões das quartas-feiras do ano de 1907, Freud diz que a psicanálise fornece informações sobre o processo de criação (PONTALIS, 1988, p. 176). O trabalho aqui, no entanto, era menos o de encontrar o neurótico ou o perverso no criador. O sentido era inverso, “o de considerar o processo de criação com base no modelo da constituição da neurose” (idem.). De outro modo Green formula que as incursões da psicanálise na obra de arte e especialmente na literatura, revela menos a obra e seus enigmas formais e mais evidência as estruturas constituintes da subjetividade (Green, 1994).

Vale lembrar que Freud se interessou especialmente (1908) pelos processos de identificação que as obras podiam produzir em seus apreciadores, como uma forma de transferência da própria subjetividade a partir da ‘ilusão’ provocada pela obra, de modo similar a brincadeira da criança.

⁹ A poética surrealista é aproximada da obra do artista plástico Pedro Moraleida, no fim desse trabalho.

¹⁰ Sobre esse tema recomendo o texto de Pontalis (1988/1991): “Os vasos não comunicantes” em *Perder de Vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido*.

Para Freud, o processo criativo e a experiência estética estão potencialmente atrelados às experiências psíquicas em geral. Essa posição é explícita nas aproximações entre o fazer da criança e a criatividade (1908) e no desenvolvimento da noção de sublimação, no texto sobre Leonardo da Vinci (1910a). Há uma formulação psicanalítica “forte”, de que na criança há uma conjugação entre sexualidade e pensamento, pelo confronto com o enigma do nascimento das crianças e da diferença entre os sexos. Esse pequeno investigador incansável pela busca das origens é reconhecível no pesquisador, no escritor e no pintor, todos movidos pelo desejo sexual de saber.

O reconhecimento da pulsão e do desejo sexual na origem da experiência criativa e da experiência estética é uma conquista teórica produzida pela psicanálise que convoca constantes atualizações. As formas estéticas de significação, os processos sublimatórios e a criatividade não estão presentes de maneira exclusiva em experiências declaradamente artísticas. Ainda que a arte seja perita na materialização e transmissão da articulação entre as formas estéticas e a significação, estamos supondo que essa articulação é fundante da subjetivação e não é exclusiva da Arte.

2- Interpretação por desvelamento e interpretação dos aspectos formais

Há alguns eixos de análise do estético, não exclusivo da análise da arte, em Freud. Loureiro (2003) destaca que um dos eixos de análise de Freud sobre o estético está na beleza, não propriamente a das artes, mas a beleza da vida cotidiana, do corpo, do gesto, da paisagem, do pensamento, que a liga ao prazer. Uma beleza ligada ao sexual. No fim de sua obra a beleza é tomada como uma saída diante do mal-estar social e, ao mesmo tempo que não tem utilidade evidente, nenhuma cultura poderia prescindir dela.

Outro eixo, talvez o mais reconhecidamente ligado ao estético, está na metapsicologia dos chistes, especialmente abordado no texto *O Chiste e suas Relações com o Inconsciente* (1905), ligando o prazer aos aspectos formais. Trata-se nesse texto de um prazer específico, claramente não ligado à satisfação das necessidades ou a uma intenção específica. Freud estava atento às formulações sobre o prazer desinteressado do estético, tal como definida pelos filósofos, no entanto, discorda de que haja atividades que sejam totalmente desinteressadas. Freud concebe uma espécie de gozo por contemplação e por alívio nos chistes, toma-o como um jogo e o aproxima dos jogos das crianças.

Outro eixo do estético freudiano está na análise do *estranhofamiliar*, justamente em oposição ao belo e ao prazer, destacando os aspectos repulsivos e desagradáveis, como presentes nas experiências estéticas, ou sua ilimitação no sentimento oceânico, o que pode ser aproximado do que as teorias estéticas descrevem como sublime.

Nessas concepções freudianas há menos destaque ao formal e à visualidade no estético, que são tomados como um prazer de segunda classe ou preliminar e como disfarce do real conteúdo. No entanto, esse lugar de engodo do formal só se sustenta em interpretações que buscam exclusivamente o conteúdo recalcado e não reconhecem a formação de sentido própria dos aspectos formais no movimento entre imagem e palavra, ou próprios das experiências estéticas não representacionais. Esse movimento inclui o prazer, a beleza e o *estranhofamiliar*, mas em uma dimensão não referida à revelação do conteúdo recalcado.

Em *Escritores Criativos e Devaneios* (1908) e *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância* (1910a) podemos apontar pelo menos dois modos pelos quais a noção de sublimação é problematizada em sua ligação com a estética.

O texto de Freud sobre Leonardo, exemplo clássico nos estudos da psicanálise sobre a sublimação, a Estética e a Arte, corre o risco de ser lido como um método de restrição interpretativa pela aplicação da psicanálise de modo psicopatologizante e fora da relação transferencial. Isso sem mencionar o excessivo destaque dado ao lapso de tradução de Freud ao substituir “milhafre” por “abutre”, o que “não altera a essência da significação da fantasia sexual de aidez oral e passividade” (PONTALIS, 1988, p. 182). Critica-se a psicanálise por tomar a obra de arte como exemplificação da teoria, reivindicando para si um lugar hierárquico superior, definindo-a como teoria que tem condições de analisar uma infinidade de domínios prescindindo do que é produzido nesses campos estrangeiros em suas formas próprias. Há que se reconhecer que, em certas circunstâncias, a crítica pode se fazer pertinente, mas a posição freudiana é mais complexa do que isso. Com já mencionamos, Freud não considerava que a psicanálise poderia resolver todos os enigmas da arte, tampouco que, ao se encontrar os enigmas do infantil, destroem-se os efeitos formativos e sensíveis da obra.

Em ambos os textos de Freud (1908 e 1910), vemos um esforço de análise, de decomposição da obra de arte, a fim de encontrar a origem do processo sublimatório nas exigências das forças pulsionais por satisfação sexual direta e que, hipoteticamente,

possuem certos conteúdos ou representações que, transformadas pela sublimação, ganham expressões modificadas, admissíveis pela censura e com interesse cultural.

A direção das análises de Freud sobre a estética e a experiência com a arte tem como tendência tomar a obra como formação de compromisso de um conteúdo recalçado. O prazer diante da obra, compreendido por Freud como mais uma das manifestações do inconsciente, pode ser lido como um prazer preliminar diante de um conteúdo distorcido que dará acesso ao verdadeiro prazer, no desvelamento do conteúdo recalçado (FIGUEIREDO, 2014; LOUREIRO, 2005).

A questão que se coloca é a seguinte: Há um conteúdo latente, no sentido de recalçado, nos produtos da sublimação, na obra e na brincadeira? Há um conteúdo ou um significado que é deformado pela obra ou pela brincadeira, como sugere as análises fundamentadas na primeira teoria tópica? De outro modo, a partir da segunda teoria tópica, podemos dizer que essas atividades num só ato produzem forma, sentido e enigma, marcados pelas forças pulsionais do id, que não são necessariamente resultado da operação de recalçamento.

Vamos concordar com a análise de Pontalis e Rancière, que se seguirão, que desvelar o conteúdo recalçado não é uma forma exclusiva de tratamento da questão estética por Freud. E nessa direção reafirmamos que o reconhecimento de uma motivação inconsciente não alcança a essência da realização artística. Ela não é psicanaliticamente acessível para Freud. Ele não se limitou à análise do processo criativo e da sublimação por meio de uma metapsicologia restrita à busca do conteúdo latente da obra a ser interpretado.

Autores como Green (1994), Pontalis (1988), Figueiredo (2014), Frayze-Pereira (2005) sustentam outras possibilidades de aproximação. Pontalis brinca com a imagem do detetive Freud em busca da biografia do artista, no caso da *Gradiva* de Jensen, a fim de encontrar chaves explicativas para a obra. A investigação sobre a história infantil do artista e seus prazeres recalçados, comum também ao texto sobre Leonardo, ocorrida através de cartas entre Freud e Jensen, é tão pertinente quanto o artista ser o inquisidor do analista e lhe perguntar: “a que experiências infantis remontava o imenso prazer que Freud havia experimentado ao ler essa fantasia...” (PONTALIS, 1988, p. 170).

De outro modo, e em defesa contemporânea da psicanálise que se aproxima da arte, Rancière formula que:

[...] a abordagem freudiana da arte em nada é motivada pela vontade de desmistificar as sublimidades da poesia e da arte,

direcionando-as à economia sexual das pulsões. Não responde ao desejo de exhibir o segredinho – bobo ou sujo – por trás do grande mito da criação. Antes Freud solicita à arte e à poesia que testemunhem positivamente em favor da racionalidade profunda da “fantasia”, que apoiem uma ciência que pretende, de certa forma, repor a poesia e a mitologia no âmago da racionalidade científica. É por isso que a declaração é seguida de imediato por uma ressalva: os poetas e romancistas são apenas meio-aliados, pois não deram atenção suficiente à racionalidade dos sonhos e das fantasias. (RANCIÈRE, 2001/2012, p. 48)

Essa forma de problematizar a sublimação e a experiência estética influenciou certas posições da psicanálise aplicada, praticadas por muitos psicanalistas que confundem a análise da obra e a análise do artista, a partir de sua biografia tomando a análise de um pelo outro, o que é diferente de reconhecer as influências entre um e outro, entre obra e vida. Por isso, talvez, os poetas e artistas tenham perdido sua poética em sua análise. Essa é uma discussão importante na teoria da arte que precisa ser abordada com cautela, em ambos os campos, especialmente quando deriva daí afirmações diagnósticas e psicopatológicas para o artista fora da situação analítica e fora da transferência. Pontalis, como vimos apontando de várias maneiras, sai em defesa de Freud e considera que o pai da psicanálise ultrapassa a redução da aplicação da sua teoria à obra em sua análise.

Ou seja, o que está em jogo diante da obra de arte é, nos termos de Green, a transferência, no sentido de transporte de uma subjetividade para a obra, de tal modo que a interpretação psicanalítica da obra será sempre uma análise de quem aprecia a obra e menos da obra. Ou ainda, de modo mais preciso, o que se analisa são as relações entre o inconsciente do intérprete e a obra. (Green, 1994)

Um exemplo freudiano de outro modo de análise/apreciação de uma experiência estética é o texto *Moisés de Michelângelo* (1914b). A apreciação de Freud da escultura do artista italiano e sua interpretação têm origem em sua própria experiência com a obra, na qual a captura do apreciador, no caso o psicanalista Freud, pela forma é o ponto de partida. Há uma transferência de Freud com os elementos escultóricos da estátua de Moisés que o deixa de certo modo siderado pelos seus detalhes: a posição de seu corpo, pés e mãos mobilizam sua imaginação interpretativa. Essa imaginação provocada pela obra, mais revela o trabalho psíquico inconsciente de Freud do que o inconsciente do

artista. Figueiredo denomina as associações de Freud diante da estátua de Moisés de imaginação clínica que nasce do encontro afetivo e ideativo com a obra. (2014, p. 52)

Vale lembrar que Freud também esteve muito atraído por Leonardo da Vinci e por seu biógrafo, ao escrever o seu *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910). Nesse sentido, a obra só dá a ver ou diz algo para alguém a partir de sua competência formativa (Pareyson (1984), Frayze-Pereira (2005), Figueiredo (2014)). O sentido não está atrás da forma. Nessa análise da escultura de Moisés, apesar das inúmeras referências discursivas, históricas e religiosas mobilizadas pela obra, o ponto de partida da experiência estética de Freud com a obra está em seus aspectos sensíveis e formativos e em sua própria subjetividade.

Segundo Frayze-Pereira:

Desde o ensaio *Moisés de Michelangelo*, é o próprio Freud quem deixa muito claro aquilo que estamos pretendendo dizer: ao situar uma hermenêutica na dinâmica que vincula seu olhar à obra e esta ao olhar, Freud rompe com o preceito da verdade estática, atemporal, fixada ao ser descoberta por um olhar de sobrevôo em relação ao objeto (...). E nesse processo de instauração de uma leitura é o ponto de vista do espectador que paulatinamente se infiltra no campo da criação, uma vez que a obra também se faz tributária do olhar que a interroga. (2005, p.26)

Essa forma de se relacionar com a obra é um modelo freudiano de *psicanálise implicada* (Frayze-Pereira, 2005).

Outro modelo importante e também inaugural de descrição da experiência estética em psicanálise que dá relevância aos aspectos formais está no texto *O Chiste e suas Relações com o Inconsciente* (1905), o que o fez muitas vezes ser tomado como o texto mais apto a analisar a experiência estética do que a teoria dos sonhos, por exemplo. Não estamos totalmente de acordo com essa restrição na teoria do sonho, e nossa análise da figurabilidade, que virá adiante, tem justamente a intenção de restaurar a importância dos aspectos formais como elementos fundamentais para a experiência estética e para a experiência de significação. Do mesmo modo, Freud descreve a “expressão através de linguagem plástica”, comum no trabalho do artista e do sonho. Apontar esse elemento comum, no entanto, não significa dizer que o sonho, o sintoma e a obra sejam formações idênticas. O que está em foco é uma interpretação atenta aos efeitos dos elementos formais, tanto dos sonhos quanto da obra, para transformação de sentido próprios da experiência estética.

Em discussão sobre o caráter intencional ou não da experiência estética, Freud formula que não haveria nenhum empreendimento sem intenção, e essa intenção,

mesmo quando não explícita, é a extração de prazer. No entanto, destaca-se na perspectiva estética dos chistes a importância da forma para atingir seu objetivo de liberação de prazer pelo humor, o que se alinha com o método de apreciação estética do Moisés de Michelângelo. Esse alinhamento está na ênfase da dimensão formal da experiência estética cujo efeito, nessa perspectiva, não está restrito à apresentação do suposto material recalcado, mas especialmente no prazer em jogo pela própria transformação do conteúdo e pela criação dessa composição narrativa.

Não será excessivo reafirmar, então, que a teoria sobre a estética, que nasce no interior da psicanálise, não é unívoca. É preciso reconhecer que há várias noções de estética em Freud, como aponta o título do artigo de Loureiro (2001). O marcante é que a teoria sobre estética de Freud inclui elementos negligenciados pela disciplina estética de seu tempo. Esse é o caso do texto *O Estranho* (1919), cuja experiência paradoxal é trabalhada pela autora e que será objeto de nossa atenção mais adiante. Segundo Loureiro:

[...] podemos encontrar vias mais profícuas para pensar a questão do prazer estético em Freud. Proponho nos afastarmos do circuito mais “familiar” de seus pronunciamentos sobre a arte e perguntarmos o que ele tem a dizer – e mesmo se tem algo a dizer... – sobre outros terrenos ou modalidades da experiência estética. (LOUREIRO, 2005, p.99.)

O texto de Freud de 1919 também é exemplo do intercâmbio disciplinar atual pelo fato de ser uma referência da crítica de arte. O paradoxo do *estranhofamiliar* não é fácil de articular com a noção de sublimação, especialmente não com aquela primeira teoria da sublimação, anterior às formulações do texto *O Ego e o Id* (1923), que descreve os efeitos de desligamento pulsional na sublimação. Como veremos a seguir, a primeira teoria da sublimação se ocupa, quase exclusivamente, da análise das dimensões organizadoras e de ligação da criatividade no trabalho da transformação da pulsão, mesmo quando originadas de um conflito psíquico. Predomina um modelo intrapsíquico de compreensão do processo sublimatório, mesmo ao reconhecer que a sublimação é uma das noções-chave que aponta para a transformação da pulsão em sua dimensão intersubjetiva e social. Por conseguinte, as experiências estéticas oriundas dos processos sublimatórios, tais como descritos na primeira teoria da sublimação, estão vinculadas a uma estética do harmônico, do belo e do prazer.

Vemos também que a segunda teoria tópica e pulsional, com ênfase nos aspectos de transformação decorrentes das forças de ligação e desligamento, oferece outros

elementos para pensar a experiência estética e a psicanálise influenciando a análise de obras de arte. O livro *Arte, Dor*, de Frayze-Pereira (2005), reconhece a manifestação da pulsão de morte em várias obras e na relação que o público estabelece com ela, como é o caso da body art.

Dionísio (2010) sugere que a dimensão mais propriamente moderna da estética freudiana está na experiência do *estranhofamiliar*, na qual as forças de desligamento atingem e ameaçam as forças de ligação do eu. Estética e psicanálise se encontram hoje como formas de interpretação, por sua vocação comum de intérprete, que lida também com rupturas e desligamentos psíquicos, o que, por outro lado, parece ser uma condição de transformação psíquica.

Figueiredo (2014) trabalha na aproximação entre a psicanálise, a experiência estética e os fenômenos culturais, construindo um mapeamento sobre as diversas compreensões e os usos da arte e da noção de experiência estética em psicanálise. O autor persegue uma distinção das formas de interpretação: formativas ou de desvelamento. Figueiredo aponta que a interpretação de Freud, em sua maioria na psicanálise aplicada, é uma interpretação de desvelamento, do recalcado, do representacional, estruturada pela lógica da primeira teoria tópica. Nessa visada, a obra não é tratada com seus elementos de regressão à percepção dos sonhos, o que já seria vantajoso, ou seja, a partir do processo de figurabilidade, e não lida com o modelo do sonho como experiência, e sim com seu sentido latente escondido. Como mencionamos acima, consideramos que a apreciação estética do texto “Moisés Michelangelo” e o modelo dos chistes não se restringirem à interpretação por desvelamento.

Figueiredo faz uma articulação entre a noção de forma e de identificação que, em nossa compreensão, também questiona uma concepção da sublimação, como derivante exclusiva do complexo de Édipo. Segundo o autor, a forma da obra não é da ordem da identificação; ela tem estrutura, ritmo, tom, é uma experiência pré-identificatória. Ela não está apenas ligada aos ideais é corpo sensorio, percepção. Essas formulações sustentam a hipótese de que a análise das formas pela estética pode contribuir para uma psicanálise que recolha os elementos originais e pré-identificatórios do psiquismo. Green aponta que os núcleos originários da sublimação são maternos e não são abandonados.

Nossa intenção neste trabalho é menos a de descrever a experiência estética em termos metapsicológicos, ainda que um exercício de mão dupla por vezes ocorra, mas, no outro sentido desse mesmo caminho, tentar formular os ganhos teóricos para

metapsicologia e para teoria da técnica que se deixa influenciar pelas descrições sobre a experiência estética. Nossa intenção, que reconhece as críticas que julgam a estética da psicanálise com uma investigação exclusiva do passado e do recalcado (JAUSS, 1979/2001, p.70), mas não se alia a elas, é encontrar e abrir brechas na metapsicologia freudiana para a importância dos aspectos formativos nas manifestações psíquicas.

As metáforas arqueológicas estão presentes em Freud com todo o seu risco pela atração das origens e das profundezas. O risco mais grave está na crença de que, juntando os pedaços, pode-se recuperar o perdido. Freud esteve muito atraído pelo sentido oculto nas formações psíquicas, mas também reconhece um limite na interpretação dos processos inconscientes. O arquivo em desordem, os enigmas cifrados e os hieróglifos também estão presentes como metáfora. No entanto, arquivos não só por decifrar e por traduzir, mas por reconstituir. Mesmo quando a metáfora arqueológica funcionava a pleno vapor, segundo Pontalis, as pedras de Freud eram pedras que falam. Em psicanálise não se tem acesso à ressurreição integral e direta do passado. Mesmo porque o passado, o mais infantil, é um passado presente.

O recalcado não é o sepulcro, o enterrado, simultaneamente mantido intacto e inerte; ele não escapa à ação do recalçamento, força ativa que dissimula, deforma e nunca deixa de estar em ação no presente. E aquilo a que chamamos retorno do recalcado não é um ressurgimento em plena luz do dia, pois esse retorno se efetua por vias indiretas, complicadas, diferentes das que produziram o recalçamento. A análise... quer interprete ou reconstrua, ela trabalha com elementos disjuntos... já submetido a rearranjos: já ficção. (PONTALIS, 1988/1991, p. 166)

Nessa direção de investigação as condições de figurabilidade e o trabalho de construção do sonho ficam enaltecidos aos nossos olhos, quando comparado a uma possível redução desse processo à exclusividade do desvelamento do pensamento latente.

No que toca a análise de Freud sobre Leonardo, um dos trabalhos mais acusados de reducionismo interpretativo pela prevalência dos conteúdos recalçados, Pontalis (op.cit.) sugere que esse texto não se restringe à análise do conteúdo, mas investiga os processos de transformação e liga a pulsão às investigações artísticas e científicas de Leonardo da Vinci. Pontalis é engenhoso na interpretação do texto de Freud e sai em defesa do pai da psicanálise. O psicanalista considera que a análise de Freud do sonho não se restringe à investigação e revelação do conteúdo latente. De modo semelhante, sugere que Freud, na análise de Leonardo, não faz a aplicação de uma teoria pré-estabelecida e nem um psicodiagnóstico ilegítimo.

Descrevemos duas leituras freudianas da experiência estética: de um lado, a de que a obra é um objeto a ser decifrado, e, do outro, a de que a obra deve ser visível, pensada como experiência tanto para quem a cria, quanto para quem a aprecia. Nessa última perspectiva, o sentido não está latente na obra, ou na brincadeira. Ele está aberto, para ser construído entre obra e quem a frui. Seu processo e sua forma de expressão ganham destaque, fazendo dos processos de transformar, simbolizar, significar experiências tão ou mais importantes do que o que é transformado, simbolizado e/ou significado. Essa formulação se articula às contribuições de Winnicott, em “O Brincar e a Realidade” (1971), na ênfase que dá, não aos conteúdos a serem revelados nas brincadeiras das crianças, mas à capacidade de brincar.

Consideramos que a dimensão formal da experiência estética e seus aspectos sensíveis e perceptíveis, que será mais aprofundada a seguir, ganham força em oposição à perspectiva que aposta exclusivamente na importância do conteúdo a ser desvelado. Estamos supondo que os alcances dessa forma de encontro com a obra podem ser ampliados e têm algo a dizer sobre a experiência clínica em análise. Estamos considerando que há entre paciente e analista uma partilha estética na qual a percepção participa da ação de transformar e significar no jogo intersubjetivo da análise. Essa talvez seja uma condição de construção, desconstrução e reconstrução dos sentidos em análise.

Os dois métodos freudianos de leitura da obra podem ser pensados como correlatos de duas dimensões, não opostas, mas suplementares, de interpretação e manejo na clínica. De um lado, temos as intervenções submetidas à lógica da representação que se dão através da revelação do conteúdo recalcado; de outro lado, destaca-se o movimento do afeto em captura de uma forma psíquica. Manejos clínicos que lidam com a regressão e a atuação são exemplos de situações nos quais a captura do afeto pela forma dá lugar para apresentações de elementos não originariamente representacionais, ou não exclusivamente representacionais. Essas experiências podem significar o ponto de partida para a ampliação das condições psíquicas de figurabilidade, especialmente em situações de inibição psíquica e indicam a importância da construção em análise para a técnica analítica. Estamos aqui antecipando, nesse contexto de argumentação, formulações que ganharão desenvolvimento ao longo do trabalho.

Os argumentos de Rancière, em seu livro *O Inconsciente Estético* (2001/2012), nos ajudam a definir uma maneira de aproximação entre experiência estética e experiência psicanalítica. Há uma pertinência epistemológica e demonstrativa das

análises de obras plásticas e literárias empreendidas por Freud, o que não significa legitimar cada ponto da análise de Freud de *Leonardo*, do *Moisés* de Michelângelo, ou ainda de *Gradiva*, tampouco explicar as identificações de Freud com seus artistas escolhidos, como já o fizeram. O que é determinante aqui é o reconhecimento de problemas e estruturas homólogos entre psicanálise e estética.

A obra estética serviu à Freud de prova de sua teoria e a repetição desse lugar de prova não veio atender de forma reduzida à exemplificação, o que também ocorre, é preciso reconhecer. Isso implica que a experiência estética foi e pode continuar sendo tomada como campo de investigação dos processos psíquicos, como testemunha e não como prova. As figuras estéticas serviram a Freud para dizer que “existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódido” (RANCIÈRE, 2001/2012, p. 10) Para o autor, a interpretação de Freud dessas “formações da cultura são os *testemunhos* da existência de certa relação entre o pensamento e o não pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante” (ibidem, p. 10-11).

Para apontar, mais precisamente, a presença de elementos estruturantes comuns entre a estética e psicanálise, vale descrever a tese central de Rancière de que “a teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse ‘inconsciente’” (idem). Aqui não nos interessa formular uma hierarquia que concede mais valor a “quem veio primeiro”, o que tampouco significa desconhecer as influências que a psicanálise sofreu. Bem ao contrário, a proposta de investigação se dá no reconhecimento dessas estruturas comuns. Apesar de solos epistemológicos compartilhados e influências, diretas ou indiretas, de correntes filosóficas, uma posição é absolutamente essencial: “[...] trata-se da posição da psicanálise como *herdeira legítima de legados incompatíveis*, o que faz com que a nova lei que ela institui seja irredutível a todas as que deram condições de existir” (FIGUEIREDO, apresentação do livro de Loureiro [2012]).

Ainda que a arte e a literatura sejam formas refinadas do estético, estamos sustentando o uso do termo estético como lugar de efetivação privilegiada do inconsciente capaz de problematizar a oposição radical entre a razão e a materialidade sensível.

Segundo Rancière, não se trata de:

dissolver o conceito freudiano de inconsciente, a economia das pulsões e os estudos das formações do inconsciente em uma ideia secular do saber que não sabe e do pensamento que não pensa, tampouco quero virar o jogo, mostrando como, sem sabê-lo, o inconsciente é dependente da literatura e da arte, cujos segredos ele pretende desvendar. Trata-se, antes de mais nada, de assinalar as relações de cumplicidade e de conflito que se estabelecem entre o inconsciente estético e o inconsciente freudiano (RANCIÈRE, 2012, p. 43).

Freud faz uma ligação entre o saber científico e o acervo mitológico e popular de reconhecimento de significados nos sonhos. O pai da psicanálise se ocupará do sentido das imagens intensas e aparentemente sem sentido dos sonhos e da “explicitação dos signos mudos e da transcrição das palavras surdas” (RANCIÈRE, 2012, p. 44).

3- Entre sensibilidade e inteligibilidade

O uso do termo estética como ciências das sensações e teoria do belo de modo ampliado tem origem em *Estética: a lógica da arte e do poema* (1750/1993), de Baumgarten, como já mencionamos. O termo estética desenha de modo mais amplo as formas de sensibilidade. Segundo Rancière, Kant não faz uso desse termo, além de seu uso adjetivo, por reconhecer dificuldades em conceber uma noção que delimita um campo de inteligibilidade que, por sua natureza, é também confuso. Já nas formulações pós-kantianas o termo estético designará o pensamento da arte. Para Rancière (op.cit.), nesse momento de identificação da arte com a estética se juntam, de um lado, o sensível como ideia confusa, de Baumgarten (1750/1993), e o sensível heterogêneo à ideia, de Kant, que se exprime na noção de sublime, como limite para o pensamento¹¹. A aposta no conhecimento confuso de Baumgarten, não como um conhecimento menor, permite sustentar estruturas centrais e universais presentes simultaneamente no psiquismo humano e na ficcionalidade. Esses argumentos servem a Rancière para sua análise do exemplo lendário do mito de Édipo como uma das estruturas estéticas mais fundamentais na psicanálise freudiana. O filósofo nos diz: para que “Édipo seja o herói da revolução psicanalítica” (2012, p. 25) é necessário que alinhemos a interpretação desse mito a uma revolução estética que se refere “(...) a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a

¹¹ Vamos trabalhar com essa noção no capítulo sobre o *estranhofamiliar*.

passividade” (idem), ordenamento esse que tem, na história do pensamento, a tendência a hierarquizar a relação entre esses polos.

Alguns objetos e modos de interpretação da teoria freudiana subvertem seu estatuto na configuração estética. O mito de Édipo é um “material lendário”, que tem eficácia dramática universal e está ligado a processos psíquicos infantis. Ele também apresenta a revelação trágica de um segredo oculto. Freud compara a revelação progressiva dramatizada pelo mito com o trabalho de cura analítica. O que está em jogo nessa revolução estética é principalmente a diluição da ideia de que um material psíquico ou a obra sejam tomados exclusivamente como material cifrado a ser desvelado, cujo valor está no conteúdo desvelado. O que é uma revolução estética é também uma revolução na interpretação, e a teoria psicanalítica é um dos campos de investigação que apresenta essas transformações. Os “caldos epistemológicos” de cada tempo produzem influências entre os campos de conhecimento, sem que um precise ser subsumido ao outro.

Os limites das interpretações por desvelamento, na clínica psicanalítica, motivam essa pesquisa e tomam as semelhanças entre certas estruturas estéticas e psicanalíticas como modo privilegiado de ampliação das formas interpretativas nas quais sensibilidade e inteligibilidade coexistem.

Há sempre o risco do sensível ser reduzido ao ilusório, numa leitura apressada. Surge daí, segundo Dunker:

[...] uma espécie de repúdio teórico de pensar historicamente as relações entre psicanálise e arte, um repúdio metodológico em admitir a linguagem da arte como não inteiramente redutível à linguagem em psicanálise e finalmente um repúdio epistemológico a praticar, com consequência, a tese freudiana de que a arte precede a psicanálise no domínio da descoberta de investigação os fatos psíquicos.” (DUNKER, 2006, p. 37)

Segundo o psicanalista, é preciso construir os antídotos contra a divinização da obra de arte e contra o desligamento entre os conceitos e a experiência. Um dos antídotos na relação entre arte e psicanálise está em admitir a historização da obra como irreduzível a seu contexto de produção e de apreciação, sem criar hipóteses descontextualizadas da criação e do artista em detrimento das produções de significação da obra. O segundo antídoto está em admitir que a linguagem psicanalítica não é capaz, nem deve pretender, abarcar o domínio da arte, mesmo porque a arte baseia-se justamente na “[...] invenção de novos modos de emprego e expressão linguageiros...” (ibidem. p 38). Ou seja, as artes criam em suas formas conceitualizações e uma

semiologia própria que pode ser aproximada, mas que a semiologia psicanalítica não recobre. Em terceiro lugar será preciso não tomar a arte como exemplo, uma ilustração ou uma imagem didática. “[...] é preciso romper com a hierarquia medieval que colocava na cúspide das ordens de saber a teologia, abaixo desta a matemática e a filosofia, e abaixo destas a música e as artes” (ibidem. p. 39). Em linhas gerais o que se pretende formular é que a arte cria problemas legítimos para a psicanálise.

Veremos, a seguir, como a noção de sublimação faz trabalhar a teoria freudiana em sua dupla vertente, intrapsíquica e cultural, e de que modo ela se entrelaça com a análise do estético por Freud.

B- DO ESTRUME À FLOR, DA FLOR AO ESTRUME: PARADOXOS DA SUBLIMAÇÃO¹²

1- A tensa coerência contraditória¹³ da sublimação

A sublimação é uma noção-chave da metapsicologia freudiana que descreve as relações entre o intrapsíquico e o cultural, entre o sexual e o não sexual, entre a ligação e o desligamento pulsional, entre a repetição e a transformação psíquica. Segundo Laplanche (1980/1989), a noção é uma das cruces de Freud tanto no sentido de um cruzamento, como ponto de convergência, quanto no sentido daquilo que põe na cruz. O alcance metapsicológico da noção é bastante amplo e atende às diversas necessidades da psicanálise de pensar: a constituição do psiquismo; a análise das produções culturais científicas e artísticas e a teoria da clínica. O termo aparece desde a descrição clínica de Dora, está atrelado à conversão da pulsão e participa da correspondência de Freud com Fliess. Porém, a noção de sublimação é tratada de maneira mais direta em a *A Moral Sexual Civilizada* (1908), desenvolvida e modificada ao longo de toda a obra. Talvez tenha sido justamente pelo grande alcance da noção que Freud reconheceu-a como inconclusiva. Em *O Mal-estar na Civilização*, em 1930, é diante de um trabalho inacabado que Freud se coloca, dizendo que a tarefa de caracterizar a sublimação do ponto de vista metapsicológico ainda está por fazer. Essa afirmação nos convida a criar mais um elemento para reconstrução contemporânea do edifício teórico da sublimação.

Laplanche fala de uma hesitação constante de Freud em relação à noção, o que, porém, não minimizou suas tentativas de dar a ela a complexidade teórica que exigia, ainda que esse trabalho não tenha se realizado de maneira sistemática.

O artigo metapsicológico de Freud, dedicado à sublimação, escrito em 1915, foi destruído pelo próprio autor (LAPLANCHE, 1987/1989), junto com vários outros textos metapsicológicos, para nossa infelicidade. Em seu lugar fica um enigma, e a conseqüente fantasia, sobre quanto Freud teria ou não esclarecido o conceito nesse escrito. Apesar de a noção comparecer em muitos de seus artigos, sob o termo alemão *sublimiert*, nenhum deles toma o processo como tema central ou faz análises sistemáticas dele. Diante do texto destruído, nosso consolo é acreditar que, se o autor o

¹² Esse título foi inspirado no texto de Loureiro (1997), “Da possibilidade de explicar a flor pelo estrume: uma introdução ao conceito de sublimação”, uma metáfora originalmente usada por Bachelard., In: *Pulsional: Revista de Psicanálise*. São Paulo, n.n . 96 pp. 19-29.

¹³ Green (2010, p. 245) faz essa paradoxal formulação sobre a sublimação.

tivesse considerado esclarecedor, nos teria dado a honra de compartilhar com ele esse feito.

Estamos de acordo que a noção de sublimação, crucial na teoria psicanalítica no que se refere às relações e passagens entre a realidade psíquica e a realidade social, é mais lacunar do que sólida. No entanto, seria preciso rever a formulação de Laplanche e Pontalis (1987/1998, p. 495) de que não há uma teoria coerente da sublimação, pois nos parece que suas contradições e inconclusões são intrínsecas ao processo que tenta descrever e seus paradoxos. Nesse sentido, as contradições e inconclusões nos parecem apontar mais para sua sinceridade teórica e para a coerência entre sua análise e a complexidade do processo que intenta descrever, do que propriamente para uma incoerência teórica. A hipótese de partida de Freud é de que o pulsional está na origem tanto do mais elevado e refinado na produção humana, quanto do mais bruto e vil.

Apesar de fundada na força entre o somático e o psíquico da pulsão, sendo essa uma das noções estruturantes da trama da sublimação, esta impõe para a metapsicologia freudiana uma relação mais radical com a alteridade extrapsíquica. Essa afirmação pareceria contraditória à introspecção típica dos processos de produção artística e intelectual. Porém, o processo sublimatório faz uma transposição do intrapsíquico para o intersubjetivo, e deste para o intrapsíquico. Os processos e objetos da sublimação têm o outro como destinatário, mesmo que essa não seja sua intenção principal ou explícita, como acontece na brincadeira da criança. O próprio olhar de quem produz sobre o que se produz já é uma manifestação dessa alteridade. “[...] a sublimação incidiria nos registros de *dentro* e do *fora* do aparelho psíquico, delineando tanto a *interioridade* quanto a *exterioridade*” (BIRMAN, 2010, p. 535, grifos do autor).

A pesquisa sobre a sublimação, em sua dimensão constitutiva, com a qual trabalharemos mais detidamente na **Terceira Parte** deste trabalho nos leva à formulação de que ela ocorre justamente numa região intermediária da experiência, na qual a vida pulsional e a vida cultural, princípio de prazer e princípio de realidade não se opõem, mesmo que essa ausência de conflito seja fugaz. Nesse ponto, ela pode ser investigada e o foi, pelo próprio Freud, não como um processo psíquico suposto como exclusivamente “desenvolvido”, mas presente no infantil e na dimensão ilusória intrínseca à arte e à brincadeira da criança. Consideramos que a noção ganha ainda outros contornos quando acompanhada da análise sobre a experiência estética e quando é problematizada nas origens da constituição do psiquismo. A experiência estética e o

brincar da criança retiram as análises de Freud sobre a sublimação de uma perspectiva adaptativa e deserotizada.

Freud não trabalha com a noção de sublimação de maneira direta nos artigos técnicos. Segundo ele, não se trata de incitar a sublimação das pulsões no lugar da neurose. Mesmo porque nem analista nem analisando tem esse tipo de controle das pulsões. O que ocorre é que a própria suspensão da satisfação pelo sintoma e pela inibição poderia ter esse efeito espontaneamente. Porém, suas investigações sobre a noção não param por aí, numa equivalência simples e invertida entre sublimação e inibição. A importância do processo sublimatório para a psicanálise nos permite formular, de acordo com Kupermann (2008), que é possível “encontrar os elementos para a elaboração de um sentido afirmativo da criação sublimatória na teoria psicanalítica e suas incidências para clínica” (p. 172).

Das formulações iniciais de 1908 até *Novas Conferências sobre a Psicanálise* (1933) a concepção se transformou enormemente. O que não implicou exatamente num abandono ou ultrapassagem teórica, mas antes uma complexificação do problema. A partir dessa complexidade reconhecemos não só uma dimensão positiva do processo, como também os limites da sublimação e seus efeitos de desligamento pulsional e de dessexualização, especialmente tal como teorizada a partir do segundo modelo pulsional. Articulado à problematização da metapsicologia da dessexualização na sublimação que, apesar de merecer questionamentos, ao nosso entender não pode ser abandonada, está a presença do trabalho do negativo (GREEN, 1994a), do desligamento pulsional, nos processos sublimatórios, nos quais há desligamento pulsional ou desfusão entre as pulsões de vida e de morte. Essa é uma fundamentação necessária para a compreensão de experiências disruptivas, de angústia e do suicídio ligado às experiências criativas e estéticas.

Ou seja, o fato de haver uma dimensão constitutiva do processo sublimatório e de convergência temporária entre as demandas pulsionais e culturais não salvaguarda o sujeito de suas possíveis decorrências iatrogênicas. Há tanto uma dimensão criável e objetalizante, quanto uma dimensão incriável e desobjetalizante nos processos psíquicos sublimatórios (GREEN, 1994 a), que serão trabalhadas de modo mais detido no Item C dessa Primeira Parte.

Seguindo esse pensamento e o reconhecimento da reciprocidade entre experiência criativa e experiência de apreciação, as forças de desligamento também

participam da experiência estética e comparecem na análise da experiência do *estranhofamiliar* e do sublime.

Apesar de muito já ter se falado e escrito sobre a sublimação, uma revisão contemporânea sobre o tema se mostra pertinente, a fim não apenas de destacar as afirmações de Freud, mas reanalisar também suas hesitações à luz da clínica psicanalítica contemporânea. Segundo Kupermann, é recente que a comunidade psicanalítica se ocupe em buscar “o rigor teórico para que a sublimação possa adquirir todo o potencial interpretativo que parece efetivamente deter” (2010, p. 497).

A rever a noção se justifica também pelo fato de ainda ser comum uma visão simplista da sublimação. Nessa, o processo é descrito exclusivamente como substituição de uma satisfação sexual para uma satisfação não sexual, capaz de acatar as exigências civilizatórias, e cujo modelo de explicação é menos o da transformação da pulsão, através da erotização de outros objetos, e mais através de uma renúncia pulsional. Nessa concepção, a sublimação é tratada como defesa, ainda que uma das defesas mais nobres, realizável supostamente por indivíduos psiquicamente “elevados”. É apenas tardiamente na obra de Freud, assim como uma posição menos difundida, que os efeitos iatrogênicos da sublimação também passam a ser reconhecidos. É ainda mais raro que a dupla dimensão dos processos sublimatórios: 1- a constitutiva, criadora, objetalizante e 2- a sintomática, mortífera, desobjetalizante, sejam discutidas na complexidade de sua trama.

Arriscamo-nos a dizer que o modelo conflitivo do aparelho psíquico de Freud fica abalado na análise do processo sublimatório. A lógica presente nesse processo parece ser a do paradoxo, e não exatamente a do conflito, tão fundamental na metapsicologia freudiana e fundante do psiquismo. Nossa hipótese é de que a análise da sublimação exige um modelo paradoxal por suas características de ser e não ser sexual. Um dos traços mais importantes da sublimação é ser um processo de transformação da economia pulsional que cria seu objeto, o que, ao nosso entender, dá a ela um lugar privilegiado em dois territórios psicanalíticos: na teoria da clínica e na análise da cultura.

Façamos o caminho passo a passo.

2- Um outro caminho para a pulsão: dessexualização, sexualização

O termo sublimação foi amplamente utilizado por Freud e, em sua origem, tem uma dupla ligação. De um lado, se liga ao termo “sublime”, no sentido de elevação e engrandecimento, utilizado pela estética clássica. De outro, refere-se a um processo da alquimia, apropriado pela química, no qual um corpo, por depuração, faz uma passagem direta de um estado sólido para o vapor. Veremos como essa imagem da alquimia figura bem a problemática ideia da passagem do sexual para o não sexual na sublimação.

A sublimação é descrita por Freud como o quarto destino da pulsão: “Chama-se a esta capacidade de trocar a meta sexual original por outra meta, que já não é sexual, mas que psiquicamente se aparenta com ela, capacidade de sublimação.” (FREUD, 1908b, p. 193). No texto *Os Instintos e suas Vicissitudes* (FREUD, 1915) fica explícito que o que está em jogo na sublimação não é somente a substituição ou o deslocamento do objeto de satisfação, tal como nos outros destinos pulsionais, mas a configuração própria de outro caminho, de outro destino, ou seja, de uma mutação da meta da pulsão. Segundo Freud, “Um determinado tipo de modificação da finalidade e de mudança do objeto, na qual se levam em conta nossos valores sociais, é descrito por nós como ‘sublimação’” (1932, p. 99). Green faz uma sintética formulação sobre a noção dizendo que a sublimação “conserva superando” (1993/2010, p. 234).

Nessa descrição a sublimação está ao lado dos mecanismos de defesa utilizados para lidar com o conflito entre as exigências da pulsão sexual e as exigências sociais. Essa noção se coloca em série com: 1- o recalçamento; 2- o retorno ao próprio eu 3- a inibição. Ela é postulada como quarto destino da pulsão. O modelo clássico de Freud propõe que o impedimento da satisfação sexual, presente na etiologia das neuroses, se apresenta de modo substitutivo nas formações sintomáticas. Diferentemente dessas formações, a sublimação, diante do impedimento da satisfação sexual direta e sob a interferência do funcionamento egoico e dos processos de identificação, cria outro destino para pulsão ligado aos interesses culturais, artísticos e científicos. São muitos os momentos na obra freudiana em que a sublimação é descrita como uma satisfação que deixa de ser diretamente sexual, apesar de se ligar etiologicalamente ao sexual. O aspecto de dessexualização da pulsão na sublimação fez Freud, em alguns textos, utilizar como sinônimos as palavras “sublimada” ou “dessexualizada” para adjetivar a pulsão. Nesse modelo, o psiquismo precisa se defender dos conteúdos sexuais e por isso produzir

representações mais aceitas para a consciência, o que carrega uma intenção de “elevação” dos conteúdos representacionais.

Em *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade* (1905) Freud apresenta a sublimação como uma saída pulsional que não é nem perversão nem recalçamento. Se, de um lado, a sublimação mantém as tendências originariamente perversas da pulsão que independe de um fim e de todo objeto específico, por outro, sua gênese com um conteúdo recalçado estaria na base da experiência de prazer experimentada no estético. Apesar da pulsão de saber constituir também uma modalidade sublimada da pulsão de domínio, nesse momento, a discussão caminha pela sublimação ligada ao estético. Essa dimensão da sublimação se inscreve no registro sensorial, originalmente no tato, e no tato à distância que é a visão. Em uma nota adicionada em 1915, Freud aponta a relação entre o recalçamento da visão do órgão sexual, que, mesmo considerado não belo, é excitante, e a constituição do prazer estético ligado ao belo. Na análise da sublimação, quando Freud não fala de civilização/cultura, fala de arte, numa relação metonímica (GREEN, 2010, 2 p. 35). Esse é um modo de manter uma relação com o gozo, através da beleza, e fazer uma passagem do objeto parcial genital, para a satisfação com a beleza do corpo todo¹⁴.

Sobre a análise de Leonardo da Vinci, o que é relevante, apesar das críticas que ela enfrentou, deve ser contextualizado historicamente. A formulação de que um quadro de um dos mais geniais artistas renascentistas, prenhe de representações religiosas, tinha relação com a sexualidade era suficientemente ousada, ainda que as interpretações psicobiográficas de Leonardo da Vinci tenham sido consideradas abusivas¹⁵. O que esse texto tem de mais forte e atual está em sua tese central de que a sexualidade, ainda que transformada, está na base dos processos criativos e da curiosidade. A conjunção entre a sexualidade e o pensamento, a partir do confronto da criança com os enigmas das origens, da vida, da morte e da diferença sexual, tanto coloca a sublimação na origem da constituição psíquica quanto a mantém ligada, ainda que transformada com a sexualidade.

Nessa mesma direção, no texto *Escritores Criativos e Devaneios* (1908) aparecem os termos: “pulsão de investigar”, “pulsão de saber”, “desejo sexual de saber”, ligando a força do desejo à força do pensamento marcando as origens da

¹⁴ A análise do nu na arte nos levaria a uma discussão dessa natureza.

¹⁵ Remetemos os leitores ao brilhante artigo de Pontalis (1988/ 1991) “A atração dos pássaros”, In *Perder de Vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido*, que aponta as críticas que o texto sofreu, sem deixar de elencar os avanços que promoveu para a psicanálise.

atividade sublimatória. Nesse contexto, a brincadeira da criança é aproximada do fazer do artista como ações encobridoras do suposto e verdadeiro conteúdo latente recalçado. Ainda que essa seja uma interpretação presente em ambos os textos, ela não pode ser analisada sem reconhecer sua complexidade. Interessa-nos trabalhar com a hipótese de que a interpretação freudiana por desvelamento do conteúdo recalçado não é modelo exclusivo de interpretação, nem mesmo no texto sobre Leonardo, tal como nos sugere Pontalis (1988/1991), em sua análise do Leonardo de Freud. Parece-nos que, tal como na teoria do sonho, Freud está interessado também nos processos em jogo na transformação da pulsão e no adiamento da satisfação pela plasticidade do artista e pelo brincar da criança, o que nos permitiria encontrar na figurabilidade uma chave menos usual de análise para esses fenômenos. É fato, porém, que os processos intrapsíquicos são mais destacados do que os aspectos formais em jogo no brincar e na obra, nos textos de 1908 e 1913. Já na análise dos chistes e do Moisés de Michelângelo os aspectos formativos e intersubjetivos, entre apreciador e obra, são mais ressaltados.

A respeito das questões paradoxais da dessexualização na sublimação, Laplanche (1987/1989) aponta que a transformação da meta da pulsão, como condição da sublimação, nos faz perguntar sobre o que sobra de fato da meta erótica? Ela continua sendo erótica? Quais as implicações da deserotização? Esse problema encontra ainda outra face quando confrontado com a postulação da pulsão de morte, que analisaremos a seguir.

Kupermann (2008) destaca que a análise de Freud foi criticada e nomeada como “sublimação repressiva” por Marcuse e Foucault, pela oposição que criava entre erotismo, vida social e trabalho. Nessa análise, segundo os autores, há um predomínio de uma lógica cientificista na qual não há lugar para o trabalho criativo. Entendemos que a análise de Freud parece ser fiel ao mal estar social e psíquico que estava em jogo em seu contexto histórico e sua contribuição está na análise das saídas subjetivas, mais ou menos bem-sucedidas, para contornar esse mal-estar. Freud investiga as “curvas” subjetivas e as transformações psíquicas em jogo, para que não sejam abandonados o desejo e a satisfação pulsional, mesmo que precisem ser adiados e transformados, mais do que propõe uma “adaptação à realidade” como uma moral. Sobre o lugar instituído pela ciência e pela vida industrial, o paradigma estético inspira Freud em suas investigações sobre a arte e o infantil e influencia a metapsicologia da sublimação. Segundo Kupermann (2008), em *Escritores Criativos e Devaneios* e no texto sobre Leonardo da Vinci, Freud “aponta para uma concepção de sublimação não mais como

deserotização do alvo da pulsão, mas como invenção permanente de novos objetos de satisfação erótica e recriação de si” (Kupermann, 2008, p. 171). O brincar infantil é modelo para a literatura. “O artista seria, assim, aquele que preservou do processo de recalçamento, tendo mesmo aprimorado, a faculdade de imaginação criadora experimentada pela criança no processo lúdico de constituição de si e do mundo dos objetos que merecerão seu investimento libidinal” (idem). Há, no entanto, um risco hermenêutico no texto de 1908 que pode sugerir uma interpretação restritiva do trabalho de criação do artista como um substituto simples e deformado do suposto verdadeiro conteúdo recalçado. No entanto, como já afirmamos, a raiz pulsional e inconsciente dos trabalhos de criação não necessariamente desconhece a complexidade da obra, seus pontos inalisáveis e a força de seus elementos formais e estéticos.

É no bojo dessa discussão sobre a dessexualização que aparecem os riscos de sublimar excessivamente e a preocupação de Freud com o retorno da pulsão para fins diretamente sexuais e com os efeitos iatrogênicos do desligamento pulsional. Em análise contemporânea, Kupermann agudiza a discussão formulando que “o problema do excesso sublimatório, portanto, é a resultante direta da concepção de sublimação como deserotização do alvo da pulsão, e não um produto irreduzível dos processos sublimatórios de modo geral” (2003, p. 79).

Ao nosso entender, Freud sustenta a sublimação justamente no paradoxo: de ser e não ser sexual, construindo um funcionamento pulsional com fim sexual que não é direto nem estrito, assim como a mantém num campo intermediário da experiência questionando a separação total entre o que é supostamente elevado da intelectualização e o rebaixamento do pulsional. Parece-nos inquestionável que a sublimação coloca em jogo uma erotização de outros objetos e funções não diretamente sexuais. Do mesmo modo, não nos afastaremos do reconhecimento de que esse processo pode, eventualmente, ser tomado pelos excessos dos ideais e da onipotência do narcisismo e não se ver marcado pelas exigências de transformação, próprias das relações com a alteridade.

A sublimação nos permite chegar a duas conclusões de acordo com Green (2010 p. 235):

- 1- a pulsão está na origem de todas atividades psíquicas, não somente individuais, mas também sociais;
- 2- as atividades sociais mais aparentemente distantes das pulsões contém o traço das transformações destas.”

Seria equivocado formular uma “melhor saída” para o psiquismo, mas tudo indica que não estaria na deserotização, pois ela tem mais proximidade com a inibição do que propriamente com a sublimação. Vale ainda dizer que os recursos de transformação e plasticidade da pulsão parecem estar presentes na fruição estética comum, nas brincadeiras, nas piadas, numa atitude humorística diante da vida e na experiência com a arte. É fato que nada disso é uma vacina permanente contra o mal estar, mas é também verdade que elas são formas de tratamento ainda que parciais e temporários.

Ideal do eu e narcisismo: o constitutivo e o sintomático na sublimação

Em *O Ego e o Id* (1920), Freud propõe uma relação entre a idealização e a sublimação dizendo que há uma transformação da libido de objeto em libido narcísica. O narcisismo se dá via uma espécie de sublimação. Será preciso aqui destacar a diferença entre o narcisismo constitutivo e os efeitos iatrogênicos do narcisismo em sua diminuição das experiências com a alteridade. No entanto, Freud, em *Psicologia de Grupo e Análise do Ego* (1921) também diz que a idealização se refere ao objeto, no processo de idealizá-lo e de unificá-lo em seu engrandecimento, comum na fascinação amorosa, na dependência do hipnotizador e na relação com o líder. Vemos que a sublimação se coloca numa problemática complexa entre o eu ideal e ideal do eu, que se refere ao narcisismo, ao complexo de Édipo e à instalação das forças superegoicas. Assim, a sublimação é, classicamente, tomada como uma derivação do complexo de Édipo, num tempo no qual já estão instaladas a função narcísica e as funções superegoicas.

O narcisismo participa fortemente da metapsicologia dos processos sublimatórios, em sua dimensão de ideal de eu, funcionando como guia para a sublimação. De acordo com Green (1993/2010), a função do ideal é para o superego o que a percepção é para o ego e a pulsão para o id. Uma formulação aceita na psicanálise francesa é a de que o ideal do ego é herdeiro do complexo de Édipo, e o ego ideal, do narcisismo primário. A sublimação se coloca como um processo derivado do complexo de Édipo altamente marcado por valores socioculturais, ainda que análises contemporâneas como a de Green digam ser possível pensar que não apenas o modelo paterno, do ideal do ego superegoico, esteja presente nos processos criativos, mas também o da imago materna.

De qualquer modo, o narcisismo e o ideal do eu são os nós mais difíceis de desatar na metapsicologia da sublimação e se estruturam também em sua dupla dimensão constitutiva e sintomática. Os dois movimentos de conjunção e de disjunção entre erotização e sublimação na teoria freudiana, termos propostos por Birman (2010, p. 534) para a análise de dois tipos de mal-estar, apontam não só para duas interpretações opostas, mas para duas dimensões opostas do processo. Numa o imperativo da sublimação impede o erotismo, e noutra o erotismo regula a destrutividade e a crueldade. A sublimação se inscreve em dois domínios, em dupla direção. De um lado ela é capaz de construir objetos valorizados culturalmente e compartilhados em uma dimensão intersubjetiva e de outro, é constituinte do sujeito, com efeitos na dimensão intrapsíquica e pulsional.

Há ainda outras sutilezas na caracterização do processo sublimatório. Kupermann propõe que há atividades civilizatórias que estão identificadas com o superego mortífero e masoquista, produto de uma identificação narcisista (sintomática). Há outras atividades que se fundam por uma transgressão sublimatória deste ideal do ego masoquista. Para o autor, as identificações narcísicas melancólicas também se opõem à identificação com o ideal do eu sublimatória, transgressora do superego masoquista. Segundo o psicanalista dessa transgressão “[...] advém a dimensão de júbilo e de reconhecimento do sujeito no momento de realização sublimatória desse ideal, no qual as fronteiras estabelecidas entre as instâncias egoicas, e mesmo entre o ego e o estranho ao ego, desvanecem” (KUPERMANN, 2003, p. 212). A questão é que esse momento geralmente não é só de júbilo, mas também é disruptivo ou, nos termos do autor, trágico, já que nesse encontro com o ideal há uma inscrição de alteridade que, justamente, permite uma diferença entre o engrandecimento do eu na mania e no gozo perverso. Outro problema está no reconhecimento da experiência criativa e estética em quadros melancólicos. Se a experiência subjetiva da melancolia pode servir, em alguns casos e em algumas circunstâncias, de alimento para a experiência criativa, já que não é possível criar sem tocar as zonas de angústia e mal-estar, ela também pode levar ao seu fim atolando o sujeito na dimensão incriável da experiência, como acontece em alguns casos de artistas suicidas.

Será também necessário problematizar, para a análise da sublimação o que é chamado classicamente de pré-edípico e edípico, e explicitar como a psicanálise

contemporânea revê essa distinção. Roussillon¹⁶, por exemplo, diz não reconhecer o que está sob o termo pré-edípico, na medida em que a organização edípica antecede a constituição da criança, o que não significa que não haja intensificações dos conflitos típicos da triangulação edípica em certos tempos constitutivos. O que merece destaque nessa concepção é o abandono das classificações de estágios rígidos do desenvolvimento libidinal, para se pensar as formas de organização, transformação e inibição preferenciais da pulsão. Não temos a intenção de nos alinhar plenamente a essa formulação tão sintética, mas ressaltar que a triangulação em jogo na constituição psíquica antecede os conflitos dramatizados e atualizados na experiência familiar.

A ideia de que a sublimação depende de uma solução edípica e de uma identificação já estabelecida torna-se controversa à medida que avançam as análises sobre o infantil, a partir da clínica com crianças e da análise do infantil no adulto. Se as brincadeiras podem ter origem nos desejos perversos polimorfos das crianças, elas também constroem outro caminho para a satisfação pulsional que acata um adiamento da satisfação, a ausência e a substituição do objeto. A análise desse autêntico método de investigação das crianças, sobre a diferença sexual e sobre os enigmas da vida e da morte, nos permite sugerir que as atividades lúdicas e criativas das crianças são núcleos originários dos processos sublimatórios capazes de pôr em jogo a triangulação típica do complexo Edípico, inclusive pela lida com a alternância entre presença e ausência do objeto de satisfação. Neste jogo, que envolve a cultura, imagens e personagens reais e fictícios, vai se construindo as identificações e os ideais. Lembremos que os termos lúdicos e criativos não devem ser interpretados como exclusivamente agradáveis, sem conflito ou mal-estar. Bem pelo contrário, reconhecemos as brincadeiras como tratamento e transformação do mal-estar, matéria-prima psíquica de base que ao mesmo tempo mobiliza e sofre a transformação.

O conceito de objeto transformacional, criado por Bollas (1987) merece ser evocado. Segundo o psicanalista, a mãe ou o outro primordial da criança são tomados como primeiro objeto transformacional do bebê, como aquele que agênciia os processos de transformação e constituição do eu e do inconsciente do bebê. Isso se dá através das formas de cuidado que se estabelecem entre o corpo, a voz e o olhar do cuidador e do bebê. De início, essa relação inclui, do lado do adulto, sustentação, facilitação,

¹⁶ Entrevista (transcrição não publicada) realizada por Adriana Pereira e Manuela Moreno em 11/10/2013, no evento “Clínica psicanalítica contemporânea: desafios e perspectivas”, Coelho, Jr; Figueiredo, L.C. Savietto, B. (org.), IPUSP.

continência, o que não se reduz apenas aos prazeres libidinais que envolvem essas ações, mas a uma transmissão de prazeres que é, em sua raiz, articulada ao cultural. Merece nosso destaque a formulação de Bollas de que “a mãe [na condição de objeto transformacional] é menos identificável como um objeto do que como um processo.” (1987, p. 28). E podemos dar continuidade a essa formulação dizendo que esse cuidador produz uma transmissão dos processos transformacionais. Segundo o autor, os objetos podem ser buscados na vida adulta como indicadores de transformação para o eu. O relevante para nossos interesses refere-se ao fato do autor tomar essas experiências com os objetos transformacionais como momentos estéticos. Há tanto uma dimensão singular e de organização do eu, nesses momentos estéticos, como também uma dimensão social e cultural. Por exemplo, uma mesma canção de ninar tanto traz memórias sonoras e corporais singulares quanto atravessa uma cultura e gerações com seus simbolismos amarrados nas lembranças pessoais. Nesse jogo entre a singularidade e a cultura a experiência estética é recriada dando lugar à constituição psíquica, atrelando as experiências corporais e perceptivas e de satisfação libidinal à cultura.

Vale a pena nos perguntarmos, diante dos processos de sublimação e do reconhecimento de sua dimensão intersubjetiva e de ligação com os valores sociais, como se dá a atribuição de valor nos objetos da cultura e como eles se modificam na história e em cada contexto cultural? Nosso interesse específico está menos em fazer uma análise social da sublimação, mas em destacar seu aspecto intersubjetivo e constitutivo e seus efeitos sobre a subjetividade. Ou seja, a arte e a ciência ultrapassam sua tradição ao solucionar os problemas que surgem no interior de sua prática. Potencialmente, os efeitos dos processos sublimatórios modificam os próprios ideais que os moveram no início, já que a plasticidade da experiência sublimatória, atravessada pelos problemas que seu fazer impõe, trazem novidades insuspeitadas.

Pareyson (1966/2001), autor com o qual vamos trabalhar mais adiante, formula que, na arte, execução e invenção procedem *pari passu*, cujo processo não está plenamente estabelecido ou ideado (ibidem, p. 26). A hipótese em discussão é que a sublimação não é só efeito do eu e supereu constituído. Ela é um processo que constrói outro caminho para pulsão e nesse caminho executa e inventa. Os processos sublimatórios, ao construir e transformar objetos transforma a subjetividade e a cultura, numa relação de mútua de constituição, sem previsão certa de seu alvo final.

Limites da sublimação: ligação e desligamento pulsional

Supostamente a sublimação não traria efeitos iatrogênicos, pelo menos até o reconhecimento do desligamento pulsional da dessexualização, na sublimação, a partir da segunda teoria pulsional. Ainda que Freud não tenha associado o processo diretamente a uma cura, o fato da sublimação, como destino da pulsão, ser um processo com fins culturais que supostamente se afasta das saídas sintomáticas a colocaria no foco da direção do tratamento, ainda que não de maneira direta, tal como os artigos técnicos indicam. No entanto, essa diferenciação entre inibição psíquica e as soluções sintomáticas, de um lado, e as soluções sublimatórias, de outro, não é tão simples e clara. Essa transformação pulsional pode deixar restos indesejáveis. Como já apontamos, Freud postula que a sublimação em excesso pode gerar sofrimento psíquico e que alguma dose de satisfação sexual direta deve ser alcançada.

A partir da segunda teoria pulsional freudiana, marcada pela dualidade da pulsão de vida e da pulsão de morte, a dimensão conflitiva e de desligamento pulsional da sublimação comparece de modo mais explícito. Segundo Carvalho (2006), essa dimensão da sublimação parece ter ficado recalcada pela teoria psicanalítica por muitos anos. Foi muito mais difundida a primeira teoria da sublimação, fundada na primeira teoria tópica, cuja dualidade pulsional é descrita pela conflitiva entre as pulsões do eu e da sexualidade. A defusão entre a pulsão de vida e de morte, um possível resto dos processos sublimatórios, como um inevitável mal-estar da cultura, é descrita por Freud somente em 1923, no texto *O Ego e o Id*. Apesar de apenas nessa época ser explicitado o que, com Green (1994), podemos chamar de trabalho do negativo na sublimação, Freud havia anteriormente reconhecido fenômenos conflitivos, compulsivos e de angústia presentes no brincar da criança, nas experiências intelectuais e criativas, inclusive como experiências de mal-estar desencadeadoras desses processos, como modo de transformação do mal estar. A produção criativa do artista e da criança é descrita como um movimento de aproximação e transformação das experiências subjetivas, mesmo daquelas ligadas ao sofrimento, ou seja, são impulsionadas por experiências que fazem uma exigência de trabalho psíquico. Em *O Ego e o Id* Freud afirma que a sublimação é responsável pela defusão pulsional através da transformação da libido em uma energia neutra que o ego armazena. Segundo Freud, esse processo se dá como narcisismo secundário através das identificações. Cito-o:

A transformação da libido do objeto em libido narcísica, que assim se efetua, obviamente implica um abandono de objetivos sexuais, uma

dessexualização – uma espécie de sublimação, portanto. Em verdade, surge a questão [...] se toda sublimação não se efetua através da mediação do ego, que começa por transformar a libido objetual sexual em narcísica e, depois, talvez passa a fornecer-lhe outro objetivo. Posteriormente, teremos de considerar se outras vicissitudes instintuais não podem resultar também dessa transformação; se, por exemplo, ela não pode ocasionar uma desfusão dos diversos instintos que se acham fundidos.” (FREUD, 1923, p.44 e 45)

[...] a sublimação pode efetuar-se regularmente através da mediação do ego. Será recordado o outro caso, em que o ego trata com as primeiras catexias objetais do id (e certamente com as posteriores, também), retirando a libido delas para si próprio e ligando-as à alteração do ego produzida por meio da identificação. A transformação (de libido erótica) em libido do ego naturalmente envolve um abandono de objetivos sexuais, uma dessexualização. De qualquer modo, isso lança luz sobre uma importante função do ego em sua relação com Eros. Apoderando-se assim da libido das catexias do objeto, erigindo-se em objeto amoroso único, e dessexualizando ou sublimando a libido do id, o ego está trabalhando em oposição aos objetivos de Eros e colocando-se a serviço de impulsos instintuais opostos.” (ibidem, p.61)

Já dissemos que a sublimação pulsionaliza atividades, órgãos e partes do corpo não diretamente sexuais, na esteira de uma das formulações mais originais e subversivas da psicanálise, a ampliação da sexualidade. Essa erotização está presente nos sintomas histéricos, na sexualização do pensamento obsessivo, no autoerotismo e também no narcisismo. Na sublimação, a transformação da meta e do objeto da pulsão pelo investimento libidinal de outros objetos e práticas que não são diretamente sexuais, potencialmente promove uma satisfação com semelhança psíquica à satisfação sexual.

O que se coloca sob outro prisma, a partir da segunda dualidade pulsional, é a desfusão pulsional promovida pela sublimação na retirada por parte do ego das investidas objetais diretamente sexualizadas. Freud atenta que esse desligamento pulsional implica riscos para o psiquismo. É inevitável nos debruçarmos sobre o desligamento pulsional presente na sublimação, na medida em que não ignoramos os traços compulsivos, conflitivos e destrutivos que também constituem o processo sublimatório. O foco na dimensão econômica da sublimação e a inclusão de forças de desligamento pulsional nesse processo retiram a sublimação de uma zona de conforto em que se instalava distante da duplicidade e conflitiva psíquica, tão estrutural da metapsicologia freudiana. Trata-se de reconhecer, naquilo que parecia uma saída pulsional subjetivante, compartilhável socialmente, civilizada, com menos sofrimento

psíquico e mais prazer, as forças de desligamento da pulsão como limite de realização autoengendradas pelo próprio processo sublimatório.

O que o texto de 1923 vem apontar é que, apesar das condições de transformação da sublimação, a dessexualização em jogo nesse processo pode ter efeitos nocivos consideráveis. Essa constatação mostra a complexidade do processo, assim como garante que as transformações psíquicas não sejam simplificadas equivocadamente ao serem pensadas como operações totalizantes e sem resto, por mais bem-sucedidas que possam ser. O texto de 1923 destaca a importância psíquica de um interjogo entre os processos de transformação da pulsão, da constituição do eu e de ideais, e as experiências mais diretamente sexuais.

Os limites da sublimação se evidenciam em casos em que, movidos também por seus processos criativos, pessoas interrompem sua vida (CARVALHO, 1998, 2006), assunto que será mais aprofundado adiante no capítulo “Poética da des fusão”. Experiências estéticas que provocam mal-estar, horror, nojo, sofrimento e que lidam com a sexualidade em formas menos transformadas, ou trabalham em torno do tema da morte, cada vez mais comuns na arte contemporânea, também apontam para a necessidade de ampliar a discussão sobre a sublimação e sobre a experiência estética.

A passagem da satisfação sexual direta para satisfações libidinais que atendam aos ideais narcísicos do eu situa, então, a sublimação não como um destino livre de conflitos psíquicos, tal com uma diferenciação apressada entre sublimação e sintoma propõe. Carvalho inclui, em sua análise da obra da escritora suicida Silvia Plath, a noção de pulsão de morte e de dessexualização presente nos processos sublimatórios, a partir do texto de 1923, do seguinte modo:

“[...] para uma análise do processo criativo e seus destinos, a sublimação não apenas não pode deixar de se referir à angústia ou à dor psíquica (mesmo se pensarmos na criatividade como um destino “mais nobre”, mais feliz ou menos defensivo para o sofrimento) como também em seu interior a possibilidade – senão o necessário retorno – dos elementos sentidos como perigosos internamente implica um risco que a própria noção de “destino menos defensivo” ressalta ainda mais. Em outras palavras, na sublimação é preciso que o artista e o escritor mantenham algum grau de contato com a fonte desses perigos para poder criar. Se nada disso impede que, por meio da produção artística e literária, alguém canalize, ligue e transforme, em diferentes níveis, os derivados do campo pulsional – já que é por meio dessas ligações e dessas transformações que o psiquismo tenta dominar a intensidade de tais processos – não parece, porém, que o indivíduo esteja protegido dos perigos internos por meio da sublimação, já que, como nos adverte Freud, ela própria é potencialmente

desorganizadora. Esses aspectos apontam para a existência de limites na economia da sublimação (limites não do conceito, que a meu ver permanece sendo um bom conceito, mas na função dos processos psíquicos descritos sob esse nome). [...] Portanto, nós nos vemos aqui obrigados a pensar não só no caráter funcional e prazeroso do processo criativo, mas também nos elementos que circunscrevem os limites da sublimação e indicam a presença de aspectos disfuncionais no interior desse campo” (CARVALHO, 2006, p. 17).

A experiência sublimatória, sob essa ótica, pode ser pensada como um movimento psíquico que faz uso tanto das forças de ligação, como das de desligamento. Produz tanto prazer como sofrimento. Capaz de transformação, mas também impulsionado pela compulsão à repetição, no qual estão presentes aspectos funcionais e disfuncionais. Com outros termos, a partir de uma lógica semelhante, mas na descrição da experiência estética, Loureiro (2003), a partir das sugestões conceituais de Jean Guillaumin, se utiliza das noções de “captura” e “desatamento”. O reconhecimento dessa duplicidade dá à sublimação uma dimensão paradoxal e ambígua, de efeito homólogo à experiência estética do *estranhofamiliar*.

A sublimação seria uma forma de satisfação específica que, justamente, faz um desvio da pulsão, contorna o vazio do lugar do objeto que foi perdido, cuja inscrição em negativo, nos termos de Green, marca a economia psíquica e a constituição da objetualização (GREEN), numa dimensão constitutiva, como veremos no capítulo sobre brincar e sublimar.

Voltando ao problema imposto pela dessexualização na sublimação, a sexualidade vivida demasiadamente longe de seu sentido estrito coloca problemáticas psíquicas de outra ordem, que se referem à reconversão e ao desligamento da pulsão. Laplanche toma como modelo de análise a teoria da angústia. A conversão da libido em angústia se dá quase em um sentido único, sendo muito difícil reverter a angústia em libido. Freud afirma, a partir de seu grande texto sobre Leonardo Da Vinci (1910), do qual o pai da psicanálise muito se orgulha, uma diferença entre o sublimado da investigação intelectual e o sublimado da atividade pictórica, sendo o último tipo de sublimação, supostamente mais capaz de reconversão e de se manter próximo do pulsional e do corpo. Anteriormente, em 1908a, Freud disse ser mais raro encontrar um artista abstinente sexualmente, o que não seria raro em um jovem cientista (*savant*)¹⁷.

¹⁷ Não parece casual o uso deste termo por Freud. De *savant* surge a palavra savantismo, que descreve pessoas dotadas de uma memória pouco comum, mas com dificuldades de raciocínio. Ou seja, justamente

Parece-nos, no entanto, que a questão está menos no fato de a atividade ser artística ou científica e mais na erotização da ação, tanto na vida sexual propriamente dita, quanto na erotização de outras ações. Freud tenta estabelecer uma relação mais direta entre um homem erotizado e a força e a liberdade de espírito. Mesmo porque, essa separação radical entre a atividade pictórica e a atividade intelectual não nos parece coerente com a estreita relação entre sensibilidade e inteligibilidade, na experiência estética. O que Freud parece querer destacar é a inibição e deserotização psíquica que certos modos de educação, de estudo e de trabalho podem produzir. Também será preciso reconhecer que, certas formulações idealizadas sobre a liberdade do artista não vão muito longe na obra de Freud, já que um dos grandes feitos do fundador da psicanálise está justamente em apontar as determinações inconscientes, pulsionais e conflitivos das atividades criativas. A presença de conflitos e angústias nos processos criativos indica também que a solução da sublimação pela arte não é sem restos. A dimensão constitutiva da sublimação, no entanto, não é a única. O reconhecimento de seus limites se impõe em uma análise complexa do processo.

A saída pulsional pela sublimação se diferenciaria de outros mecanismos de defesa por não possuir implicações psicopatológicas evidentes, o que, *a priori*, sugere que a sublimação não envolve sofrimento psíquico. Porém, esse processo está presente em situações patológicas e nas tentativas de reconstrução psíquica na psicose, por exemplo. Apesar de, nesses casos, a sublimação se apresentar como uma espécie de solução organizadora, como a noção de *sinthome* de Lacan propõe, o processo sublimatório é uma conquista psíquica não dada de antemão e muito menos permanente. Geralmente os objetos da sublimação não deixam de apresentar a conflitiva que os gerou, apesar de serem significativos seus efeitos na economia pulsional.

É irrefutável a dimensão de ligação psíquica e de ligação com o mundo do processo sublimatório, especialmente se comparado ao sintoma; ainda assim é uma exigência clínica pensarmos também sobre os limites dessa dimensão da sublimação. Trata-se de reconhecer que nas experiências estéticas e sublimatórias a desconstrução, o desligamento e a repetição também estão presentes. Ou seja, a sublimação não consegue dar tratamento e destino integral às demandas pulsionais, entre elas o trabalho silencioso da pulsão de morte. O processo sublimatório tampouco nos protege dos produtos criados por ela.

uma memória não pulsionalizada comum, por exemplo, no que se descreve como autismo de alto rendimento e na síndrome de Asperger.

Há pelo menos dois riscos potenciais. Um deles reconhece a dimensão de desligamento pulsional também presente na sublimação e zonas de encontros e desencontros maciços entre o erótico e o cultural. Aí comparece o risco de um abandono de experiências corporais diretas, criando um hiato artificial entre o corpo e o psiquismo, mantido à custa de muita energia psíquica, que pode tomar o corpo pela angústia, e não pela sexualidade propriamente dita. Partindo da clínica psicanalítica, será necessário pensar sempre em formas específicas de sublimação, mais ou menos desligadas da sexualidade e do corpo. Será ainda necessário perguntar quando a sublimação funciona como defesa psíquica, quando aponta para a transformação psíquica e quando indica repetição. Vale lembrar do paradoxo que faz a pulsão de morte ser condição para a criatividade, ao permitir a atuação das forças de desligamento e o surgimento de um objeto novo. Seguindo a mesma lógica paradoxal, vale mencionar que a repetição é intrínseca a qualquer traço que possa ser denominado de estilo.

Como exemplo clínico dessa problemática, cabe nos perguntarmos qual a participação da sublimação especialmente em pessoas altamente intelectualizadas, que resistem às demandas mais diretas do corpo e ao encontro desencontrado da sexualidade, ou ainda, nas experiências subjetivas nas quais os sintomas de angústia coexistem com a atividade sublimatória. No inverso dessa lógica, a angústia também acomete pessoas inibidas psiquicamente, com poucos recursos sublimatórios apontando para um excesso libidinal sem destino ou objeto de investimento, desligados da sexualidade em seu sentido estrito, o que nos permitiria uma análise mais simplista do tipo: presença de inibição, ausência de sublimação ou vice-versa.

Desse modo não nos parece fiel à complexidade dos processos sublimatórios formular um descrição única e universal para a sublimação em todas as suas nuances. Esse processo tanto mostra um recurso de transformação da economia psíquica, quanto impõe seus limites e riscos de toxidez. O processo sublimatório, assim como o sintoma, não está livre dos rebotes de suas formações. O fenômeno da angústia, seu transbordamento pulsional que rompe as barreiras e os limites do eu, pode ser pensando como um retorno torto e sintomático da subjetividade ao corpo, mesmo em situações em que os processos sublimatórios se constituíram. Os processos sublimatórios também podem atuar como saída defensiva e, conseqüentemente, implicam em dificuldades no trânsito da pulsão sexual entre objetos não estritamente sexuais para objetos sexuais. A sublimação pode, ainda, funcionar como modo de dar tratamento e destino para as

experiências subjetivas, mas nem sempre consegue conter as forças em jogo no psiquismo e os restos desse processo.

A relação entre os fenômenos corporais ligados à crise de angústia em manifestações diversas, como: falta de ar, tonturas, desmaios, taquicardia, sudorese, paralisias parciais e temporárias do corpo, dificuldades de pensar e falar nos momentos de crise são evidentes e podem ser entendidas como ameaça psíquica, vividas muitas vezes como risco eminente de morte. No entanto, a hipersensibilidade perceptiva e corporal na angústia, que faz o mundo externo e o corpo serem vividos como ameaçadores e estranhos, parecem ser um reencontro, uma aproximação com aquilo que até então era evitado, contornado por soluções, aparente ou temporariamente, assintomáticas. Não estamos de acordo com a posição que assume que na presença de elementos sintomáticos não há sublimação, sob o risco de tomarmos a sublimação como um processo psíquico de purificação.

Ou seja, se a princípio a saída sublimatória indicava, de maneira otimista, uma saída assintomática para a pulsão, ou experiências de integração e unificação, essa hipótese não se sustenta em todas as circunstâncias. Há experiências de angústia envolvidas e coexistindo com esse processo. A angústia pode se mostrar ora como desencadeador, ora como resto dos processos sublimatórios que, originalmente, apareceram como forma de tratá-la. Há também situações nas quais os processos sublimatórios funcionam como tratamento da angústia. Retomemos a formulação de Birman (2010) sobre a dupla dimensão de disjunção e de conjunção entre erotização e sublimação. Na primeira, a não erotização do mundo e das atividades psíquicas inibem o psiquismo e na outra, a erotização regula a destrutividade e a crueldade.

Considerações preliminares sobre as raízes da sublimação na constituição psíquica

Entre os pós-freudianos, Melaine Klein foi uma das pioneiras em resgatar a sublimação em suas origens em sua teorização relacionando esse processo ao objeto de investimento libinal. Segundo Green (2010), uma das maiores contribuições desse pensamento se refere à dimensão do luto na sublimação pelo processo de reparação. Esse ato é precedido pela destrutividade intensa do tipo esquizoparanoide.

Em Winnicott, como veremos de modo mais detido no texto sobre brincar e sublimar, não é propriamente através da sublimação que o problema é tratado, e sim através dos objetos culturais e da criação que ocorre constituindo tanto o espaço

intermediário entre o exterior e interior, quanto o interior e o exterior. Winnicott não se ocupa diretamente da noção de pulsão, por consequência não se ocupa da dessexualização freudiana, nem da reparação kleiniana. Sua ênfase está no processo de criação na relação entre objeto objetivamente percebido e do objeto subjetivo criado, na área dos fenômenos transicionais. Segundo Green (2010), a dimensão paradoxal dos processos criativos ganha ênfase nessa teorização.

As indicações de Lacan sobre o *sinthome* (1975-1976) merecem ser pelo menos apontadas, nesse contexto, como forma de reconhecimento de uma influência no pensamento pós-freudiano, nas correlações entre sintoma, sublimação e constituição psíquica, ainda que essa noção não vá ser especificamente investigada pela conceitualização de fato lacaniana. Ao analisar a obra do escritor modernista e irlandês James Joyce, Lacan se utiliza do termo *sinthome*, e nunca sublimação. Essa modificação sutil na palavra de *sintome* para *sinthome*, que se dá apenas pela inclusão da letra H, tem a intenção de mostrar o reconhecido de uma não oposição entre sintoma e processos criativos, levando a escrita e a letra ao estatuto de conceito psicanalítico formativamente coerente com a análise de um escritor. O *sinthome* como quarto nó do nó de Borromeu, modelo do último ensino de Lacan, atrela os registros real, simbólico e imaginário e é capaz de estabilizar o desatamento dos nós e o colapso psíquico. Trata-se da articulação, mediante a arte, do prazer com o gozo, que aliviaria o sujeito pelo menos psiquicamente, da angústia ou do sintoma. O *sinthome* é a possibilidade de inscrever algo do singular e irreduzível no universal “[...] do imobilismo do sintoma, nós passamos ao movimento de busca característico da sublimação, busca esta que teria como guia a verdade do sintoma, que ali se colocaria como algo a ser desvendado (construído)” (FRANÇA NETO, 2007, p. 72). Essa noção permite reconhecer e destacar a presença dos processos criativos na origem da constituição subjetiva e da não exclusividade entre sintoma e sublimação e processos criativos, ou ainda, seu complexo entrelaçamento. A sublimação é compreendida não como fenômeno típico de processos psíquicos elevados, mas, ao contrário, como processo que, como viemos apontando, guarda sua raiz na força pulsional e na relação entre o cultural e intrapsíquico constitui o ego o supego. Nossa intenção é abrir uma porta de releitura para a noção de sublimação de Freud, buscando especificamente sua dimensão originária e constitutiva da

subjetividade. A brincadeira da criança¹⁸ é um dos fenômenos de análise por produzir uma ligação, organização e transformação da pulsão, num jogo entre ativo e passivo, num processo marcado pela influência da cultura, do que é transmitido pelo outro perceptiva e linguisticamente. Ou seja, trata-se de um processo ao mesmo tempo intrapsíquico e intersubjetivo, que reorganiza a experiência e dá a ela uma forma corporal, perceptiva e linguística, oferecendo-a de novo para o encontro intersubjetivo. O brincar é repleto de repetições, de identificações, de separação, de transformação, e se tudo isso tem uma dimensão invisível, tem também uma dimensão concreta e visível que usa o corpo, a voz, o mundo produzindo algo que se faz ver, mesmo quando a criança pede privacidade para brincar.

Segundo Freud, no texto de 1908, o contrário do brincar não o que é sério, mas o que é real, pois a brincadeira é tão séria que, quando a criança é interrompida nesse trabalho, sente-se de fato muito desapontada. Há outras situações, nas quais vemos as crianças praticamente em “síndrome de abstinência do brincar”, quando pela ausência de outras crianças ou tempo livre, se veem impedidas de brincar tanto quanto estão habituadas. Levando adiante as formulações de Freud, assumimos que esses são fenômenos que apontam para a dimensão constitutiva e de elaboração da experiência vivida pela sublimação.

Não há brincadeira infantil ou sublimação que seja apenas uma abstração que não se apoie na materialidade do mundo, que não tome o corpo, os objetos, o som, a linguagem, como meio que fabrica ao mesmo tempo o brincar e o brinquedo, a sublimação e o objeto sublimado.

O reconhecimento que as experiências da sexualidade na infância estão apoiadas em outras funções corporais que não as diretamente sexuais e são mediadas por objetos de investimento libidinal, mas não sexuais no sentido estrito do termo, finca a raiz da sublimação na sexualidade infantil. O que Kupermann formula (2003) sobre o humor, como uma das referências para trabalhar a noção de sublimação pode, nesse contexto, ser transposto para os processos sublimatórios constitutivos. “Estariamos lidando, [...] não com o triunfo do ego, que quer ser imperecível, mas com a afirmação rebelde e teimosa do erotismo e do desejo frente às adversidades do real” (ibidem, p. 57). Uma rebeldia criativa. A ampliação da noção de sexualidade, uma das

¹⁸ Estamos falando aqui da brincadeira como um processo que inclui a criatividade e a subjetividade da criança o que exclui os jogos e brinquedos demasiadamente estruturados nos quais a criança é passiva ou dela é solicitado apenas repetição, como acontece nos jogos eletrônicos.

contribuições mais importantes da teoria freudiana, é incrementada pela análise dos processos sublimatórios e da criatividade. A pulsão não só se liga aos objetos de satisfação como também constrói e ficciona objetos cujo fazer transforma a economia libidinal. No capítulo “Brincar e sublimar” essas questões problematizadas aqui, neste capítulo introdutório, serão desenvolvidas aprofundando as bases metapsicológicas dos núcleos originários da sublimação no brincar.

O brincar como processo que compõe o núcleo originário da sublimação é forma perceptível de subjetivação, de tal modo que sua presença e suas características são indicadores clínicos da constituição subjetiva da criança¹⁹. Isso é descrito na metapsicologia psicanalítica que se ocupa das semelhanças entre o brincar da criança e os processos criativos. A estética de Pareyson e Dewey nos permitirá reforçar os efeitos dos elementos formativos da sublimação tanto intrapsíquica quanto intersubjetivamente. O que o processo sublimatório transforma não é necessariamente uma representação de um conteúdo intrapsíquico claro, mas ele é capaz de engendrar o próprio funcionamento de simbolização através do uso de objetos na experiência. O próprio processo de sublimação pode ser tomado como objeto de investimento libidinal e não exclusivamente o objeto é o produto dessa ação. Do mesmo modo que a pintura não se reduz ao quadro pintado, pois inclui o processo de pintar o quadro. Essas problematizações e revisões do processo sublimatório, tomando ele mesmo como investimento libidinal, em sua articulação com o brincar e a relevância de seus aspectos formativos serão aprofundadas ao longo do trabalho.

¹⁹ Pesquisa IRDI (Indicadores de Risco do Desenvolvimento Infantil) no Brasil, e *Protocole de projet de recherche sur l'évaluation de la psychanalyse par le jeu, na França.*

C- O INCRIÁVEL E O CRIÁVEL

Talvez se deva ver a sublimação como esse trabalho do negativo constantemente dividido entre as forças de vida e de morte psíquica, e mesmo físicas. Entre objetualização e desobjetualização. (GREEN, 1993, p. 257)

Antes de irmos em direção aos estudos da estética, vamos nos aproximar da teorização do psicanalista francês André Green sobre os temas da sublimação, criatividade e da experiência estética, especialmente em busca de explicitar como o autor articula esses processos às operações psíquicas de *desligamento* e de *trabalho do negativo*. Vale lembrar que o pensamento psicanalítico contemporâneo de Green já está permeado pelas questões vindas da estética e nos ajuda a delimitar um campo conceitual para a pesquisa. Campo este marcado pelas influências de Lacan, Bion e Winnicott, elaborado de modo autoral pelo psicanalista e reinseridas na trama da metapsicologia freudiana. Green, como já mencionamos, ultrapassa as fronteiras das escolas psicanalíticas criando um diálogo possível entre pensadores pós-freudianos e entre diferentes obras da tradição psicanalítica, como sugere Coelho Junior²⁰.

Para o psicanalista francês a obra como trabalho de transformação da pulsão, pela sublimação, é resultado da elaboração secundária e está marcada pelas forças de ligação, mas há sempre uma mescla entre processos primários e secundários. Essa mescla aponta uma semelhança entre a sublimação o texto do sonho e a fantasia. Visto desse modo, o trabalho de transformação na obra pode ser aproximado do trabalho de transformação psíquica que se dá através dos processos de deslocamento e condensação e que torna possível, na lógica inconsciente, tanto a coexistência de contrários como a atemporalidade do inconsciente. Por outro lado, a obra, assim como a fantasia e o sonho, apesar de marcados pelos processos secundários, “deixa, vez por outra, vestígios dos processos primários sobre os quais ele se fundamenta, pelo próprio fato de ser uma forma de ficção governada pelo desejo. [...] (Na obra) existe a aparição de uma ideia e de um afeto” (GREEN, 1993, p. 17).

²⁰ Coelho Junior (2013) “A importância de André Green para a psicanálise contemporânea” – *Percurso Revista de Psicanálise*, ano XXV, junho de 2013.

Ligação e desligamento pulsional na sublimação

No texto “A sublimação: do destino da pulsão sexual ao serviço da pulsão de morte” (1993), Green indica a proximidade entre a sublimação e as formações do eu e a idealização, como manifestação das forças de ligação. Sua análise do processo sublimatório o situa nos tempos de constituição subjetiva, o que não é trabalhado em muitas teorizações sobre o tema, que seguem a formulação freudiana clássica, que concebe a sublimação como saída pulsional derivada do complexo de Édipo e da instalação dos processos superegoicos. Se não há dúvida de que estes estão em jogo na sublimação, é também verdade que as formas primitivas ou constitutivas nem sempre são destacadas, mesmo Freud tendo nos dado várias pistas para isso.

Green tende a não separar radicalmente os destinos pulsionais do recalque e da sublimação, juntando-os numa ligação dialética. O recalque opera empurrando os derivados representantes da pulsão para as profundezas, enquanto a sublimação, “conserva superando”. Esse desvio responde a influência da cultura. A sublimação seria justamente aquilo que escapou parcialmente da ação do recalque, inclusive pelo retorno transformado do recalcado²¹.

No texto “A reserva do incriável”, inserido na coletânea de artigos *O Desligamento: psicanálise, antropologia* (1994), Green exercita a metapsicologia da sublimação e da criação a partir da obra de Proust, *Em Busca do Tempo Perdido* (1913,1927). O psicanalista defende os limites do criável, sem os quais toda criatividade fica inibida. Supõe-se aí um núcleo criador arraigado nas marcas da relação com o corpo materno, ligado ao afeto materno e à língua materna, capaz de articular o corpo e o ser. Segundo Green, *lalíngua, dom materno* (Lacan) e *being* (Winnicott) são noções alinháveis, apesar de estarem em contextos teóricos distintos. Vale destacar que essa formulação só é possível porque Green, a nosso ver, não sustenta seu pensamento em um equívoco teórico de que há uma divergência total entre as escolas psicanalíticas pós-freudianas, o que não implica desconhecer suas diferenças, muitas em seus fundamentos.

Voltando às considerações sobre o criável, para Green, esse processo se liga ao núcleo marcado pelo afeto decorrente da relação com o corpo da mãe. O criável, porém, também supõe a perda do objeto materno e o luto do objeto perdido, que permite ser

²¹ Aqui não está em pauta a sublimação em situações nas quais o recalque não está operando.

possível lembrar na ausência. A criação de uma distância necessária do núcleo materno, operada pelo corte realizado pela função paterna, não atinge, porém, um núcleo afetivo inabalável, inabordável da relação com o corpo da mãe, que tem como destino, o recalque primário. Segundo Green,

Quando a criatividade aproxima-se demais desse núcleo, marca dos investimentos afetivos para com o corpo da mãe, esse “centro” torna-se silencioso. Cala-se [...]. Existe a preservação do núcleo materno como fonte de criatividade primária, mas com a condição de proibir o acesso do santuário inviolável. (GREEN, 1994, p. 252)

Há uma dupla identificação do criador com a obra. Uma delas, a identificação materna, toca o núcleo do afeto materno, deixa-se invadir por ele. A outra, a paterna, permite que o objeto produzido ganhe lugar na arte como trabalho cultural. Quando dizemos tomar seu lugar na arte e na cultura, não significa que os trabalhos que, aparentemente, não tenham pretensão engajada, intencionada e profissional não estejam submetidos à identificação paterna. De formas distintas, a arte *naïf*, o projeto surrealista, o trabalho de pessoas institucionalizadas, o artesanato, esses fazeres que, aparentemente, têm a espontaneidade como elemento de base, não estão isentos da influência dos ideais e das funções superegoicas. Eles também são efeitos do encontro de uma subjetividade com a cultura e estão marcados por essa dupla de forças identificatórias, desde suas formas intrapsíquicas até suas formas intersubjetivas.

Seguindo nessa linha de pensamento, a obra se faz através de tendências de continuidade e de ruptura que perseguem seu criador durante seus processos criativos. Um traço, um conteúdo, uma forma expressiva é abandonada e retomada sob novas formas. Essas transformações na criação subvertem o ideal do criador de finalizá-la, de realizá-la de maneira definitiva. Desse modo, “a obra é o resultado de uma transferência de existência [...]. Há uma transferência do narcisismo do criador para um objeto transnarcísico” (ibidem, p. 246).

A implicação narcísica nos processos criativos coloca em jogo a existência da obra como uma necessidade psíquica transferida pelo narcisismo. Vemos, porém, na intervenção da função paterna, uma organização triádica. Consequentemente, comparecem os efeitos superegoicos na produção criativa, na medida em que há a implicação de uma terceira pessoa, o apreciador, mesmo que em sua ausência concreta. Na maior parte das vezes, o destinatário de um trabalho é, segundo Green, o pai da obra, configurado sob formas muito diversas, institucionalizadas ou não, através de filiações

implícitas ou explícitas, místicas ou realistas, predominantemente intrapsíquicas ou culturais e faz com que “o olhar sobre a obra seja seu verdadeiro pai” (ibidem, p. 252).

A questão é que, segundo essa perspectiva, os processos criativos implicam tal risco que a existência da obra pode vir a ser maior que a existência do ser. Vemos assim o paradoxo em que a criatividade pode colocar alguém, como descreve Carvalho, citada anteriormente, sobre a toxidez do processo sublimatório na análise da poesia de Sylvia Plath. Apesar de serem inegáveis os efeitos de objetualização através da ligação da pulsão ao objeto, na sublimação, nem sempre esse é o resultado final da operação. O processo criativo, assim como o estado amoroso, não só investe no objeto de amor como infla o sujeito apaixonado em seu narcisismo, submetendo-o aos riscos dessas investidas libidinais maciças e de difícil manobra.

Percebemos clinicamente a semelhança entre o estado eufórico que por vezes acompanha atividades criativas, não exclusivas aos trabalhos com arte, e uma das faces do estado de apaixonamento. É comum percebermos uma excitação sensualizada com os objetos, o que não permite que a máxima sobre a dessexualização na sublimação possa, em hipótese alguma, ser vista de maneira simplista. Pois a dessexualização se refere à inibição da satisfação sexual direta e à ampliação das metas e dos objetos da satisfação, que sexualiza, em sentido ampliado objetos, pensamentos e especialmente o próprio processo de transformação psíquica. No entanto, os riscos na sublimação são maiores, como sugere Green, ao envolver o sujeito em uma paixão sem retorno, em uma transferência narcísica excessiva que esvazia o eu. Isso ocorre não por falta de elementos sexuais na sublimação, mas pela presença de uma ligação patológica com os objetos marcada pela melancolia.

É necessário apontar a presença da repetição e da transformação nos processos criativos. Em arte, por exemplo, mesmo quando os processos em jogo não têm explicitamente a intenção de romper uma tradição ou filiação, parece ser inerente a essas atividades a aparição de um elemento novo. Essa novidade muitas vezes surge pelo próprio exercício de uma prática, na qual o que se tenta agarrar é justamente aquilo que produz ora um encontro entre percepção e significação, ora um desencontro entre eles. Esse desencontro é tão fundamental para a experiência estética quanto o encontro, já que sem esta ruptura nada se altera.

As transformações ocorrem através de uma metábola dos elementos e das influências dados previamente com elementos novos e processos originais, mesmo quando se opõe ou descontroem essas influências. Está aí a participação dos elementos

destrutivos na criatividade, assim como implica certa solidão para os criam, mesmo que temporárias. Os processos criativos são movimentos contraditórios, cujo paradoxo é preciso suportar e cujos extremos implicam riscos excessivos de ligação ou separação.

Isso talvez explique a resistência de alguns artistas em suas análises quando chegam a procurá-las. É comum a crença de que o processo analítico possa vir a curar a solidão, a dor, o mal-estar e minimizar as forças de desligamento que lhe impulsionam para um desvio necessário para criar a obra. Equivocam-se na hipótese de que uma análise se comprometa com o controle de si e com a educação das pulsões.

Já outros assemelham seus processos criativos às análises, supondo que seus trabalhos “dão tratamento” às suas experiências subjetivas. Carlos Drummond de Andrade, em 1984²², diz:

[...] a poesia exerceu sobre mim um papel bastante salubre ou tonificante, procurando, sem que eu percebesse, clarear os aspectos sombrios da minha mente. [...] Sentia necessidade de expandir-me sem que eu soubesse como. [...] Então comecei a fazer versos sem saber fazê-los, por um movimento automático. Foi uma tendência natural do espírito e senti que, pouco a pouco, ia aliviando a carga de problemas que eu tinha. Como se vomitasse. Nesse sentido a poesia foi, para mim, um divã.

Mesmo porque, se sentisse necessidade do divã, isso seria impossível, porque não havia o divã no Brasil, completa o poeta. Nessa mesma linha de pensamento estão as abordagens de Heimann (1942) Milner (1987/1991), em *A Loucura Suprimida do Homem São*, que sustentam que o processo analítico pode contribuir para a ampliação de experiências criativas e estéticas. Heimann argumenta que a diminuição dos processos de repetição e de ligação com os objetos originários é fundamental para dar lugar aos processos de criação. É essencial se desligar do passado como uma fixação, transformado a melancolia estática da fotografia, para trazer uma imagem de Roland Barthes (1980) em *Câmara Clara*. A metáfora que Heimann constrói é de um filme no qual a memória está em movimento. Vale lembrar, no entanto, como descreve Green e, em sua esteira, Carvalho, que algum contato com os objetos originários é condição para a criação, ainda que um movimento de distanciamento seja provocado pelos processos de criação. Segundo Green, o criador e o histérico não se entregam facilmente, nunca desistem do objeto. Estão arraigados ao objeto incestuoso. A diferença é que o histérico

²² Carlos Drummond de Andrade em entrevista concedida à Maria Lucia do Pazo. “Ilustríssima”, *Folha de S. Paulo*, 08/07/2012.

está amarrado ao seu passado como prisioneiro, ao passo que o criador faz dessa amarração um fio de ligação que permite transfigurar a experiência e o passado ao ponto de criar dela uma metáfora, mais do que um reencontro de vidas passadas. O histérico sonha reencontrar o amor perdido, e o criador já perdeu parcialmente seu objeto e encontrou na obra e no fazer formas substitutivas de experiência com o objeto. Devemos, porém, apontar que essa distinção metapsicológica elucidativa feita por Green entre o histérico e o criador não deve ser compreendida como uma solução “infeliz”, do lado do histérico, e totalmente bem-sucedida e “feliz”, do lado do artista. São inúmeros os depoimentos de artistas que apontam para a presença de processos compulsivos, disruptivos e angustiantes não só presentes, mas também fundantes dos processos criativos, ainda que o tratamento dessa perda seja diferenciado pelas condições de transformação inclusive materializáveis no caso dos artistas.

No bojo dessa discussão, vale um breve desvio para pensarmos na diferença entre um trabalho criativo confessional de aspecto restrito e individual e aquela obra que toma a experiência individual de forma metafórica e transfigurativa, transformando potencialmente a experiência singular em experiência cultural. Duas das obras analisadas por Green em *O Desligamento* (1994), *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, publicado em 1927, e *Das Moscas às Palavras*, de Jean-paul Sartre, publicado em 1964, têm como referência elementos biográficos de seus autores, e Green está especialmente interessado e seduzido por eles. No entanto, os dois escritores são tão bem-sucedidos formativamente que transformam de maneira significativa suas memórias pessoais, criando, a partir delas, uma experiência estética literária de interesse cultural. Sabemos, porém, que essa relação entre vida e obra é tão atraente quanto repulsiva para quem cria ou transforma. É comum ouvirmos dentro e fora da clínica psicanalítica depoimentos nos quais os processos criativos, ou transformativos, para sermos mais precisos, levam às experiências de transgressão de limites e de invasão de espaços colocando os sujeitos diante de uma dificuldade de encontrar quem são os destinatários de seu trabalho, o que e quem representa seus ideais e, ainda, quais são os efeitos desse fazer sobre si mesmo. Como se o conflito narcísico-superegoico se desse num trânsito desgovernado e angustiante entre o eu ideal e o ideal de eu, podendo vir a inibir esse tipo de fazer.

Lembro-me de um fragmento clínico. O paciente havia interrompido seu trabalho artístico autoral na juventude. Apesar de ter trabalhado longamente com arte, não o fazia como artista. Muitos anos depois, muito próximo de uma experiência de luto

ele decide que o desejo de um trabalho autônomo e criativo não pode ser mais adiado. Livre, pelo menos por ora, de uma angústia que lhe inibia o corpo, o que o trouxe para análise, suas associações criativas o levam agora às suas origens geográficas, históricas e afetivas em trabalhos artísticos concretos. Aquela experiência com a morte, com seus efeitos paradoxais, permitiu que o que lhe era mais caro, ainda que arriscado, não fosse mais adiado. Sem paralisia nem melancolia, o retorno no tempo se condensava em uma formulação paradoxal, um tipo “de volta para o futuro”. Diante do risco mais definitivo da morte, desencadeado entre outras coisas pelo luto de um amigo, dirige-se para a produção do que lhe dá mais prazer, ainda que não só, e para aquilo que sobreviva à sua existência. O trabalho transnarcísico com a obra não inibe, mas dá tratamento aos efeitos, de outro modo, mortíferos, da finitude.

É importante ressaltar que toda essa discussão é sustentada por nossa premissa de base de que a criação não é necessariamente artística, no sentido do que é considerado culturalmente como Arte, como formularemos junto com Dewey. Green também concebe a experiência estética como experiência comum, ainda que refinada nas artes. O psicanalista, como muitos outros, sustenta e justifica teoricamente sua hipótese sobre a generalização, em certas condições, da criatividade. Segundo o psicanalista francês:

A criação começa no momento em que, depois de conseguir pôr o Ego em contato com o núcleo materno, o sujeito vai entregar-se a uma transação ao mesmo tempo violenta e sutil, por intermédio de um jogo de idas e voltas, reconhecimentos e desafios, afirmações e negações, perseguições e idealizações, por esse núcleo e dele também. Tais relações provocam a formulação de um simulacro que vai passar por verdadeiro o que será o ponto de partida da realidade artística. Trata-se apenas de uma forma. Uma criação desse tipo só existe materializada. (GREEN, 1992/1994, p. 252)

Esse ponto merece uma discussão mais aprofundada. Soa curiosa a ideia de “por o ego em contato com o núcleo materno”. Estamos aqui desejando refinar algumas hipóteses presentes no trecho acima citado: a de que o núcleo materno coconstitui o ego, a de que o que se descreve como o embaraço do processo criativo é análogo e articulado com o embaraço da constituição do ego e de suas funções, que têm como resultado a constituição de um simulacro, no sentido não pejorativo do termo, mas como uma ‘ficção verdadeira’, o que também é uma característica do ego.

Não abriremos aqui a longa e complexa discussão do termo simulacro com bases na filosofia de Platão e as grandes repercussões no pensamento filosófico e estético,

inclusive no contemporâneo. Tampouco entraremos nas concepções específicas e bastante elucidativas que discutem a constituição do eu como imagem. O que nos interessa destacar é a acepção do termo que acentua a força da ficção como uma verdade da experiência estética e que desfaz a importância do referente como essência mais verdadeira da realidade. Vale também a observação bem mais coloquial da fala entre crianças quando estão brincando de faz de conta – “Mentira que eu sou a mãe [...]”, “Finge que você é um gatinho [...]” – para mostrar que o que “mente” e “finge”, na acepção não moral que os termos têm nesse contexto, é condição para a fantasia e para imaginação, realidades nem por isso menos verdadeiras, muito pelo contrário. O que nos remete ao problema da ilusão tanto da arte quanto da constituição do eu. O último ponto que desejamos destacar é a importância da relação entre o eu e as formas materializáveis de fazer e de criar, sem as quais toda pulsão é uma presa disforme na angústia.

Para Green, a sensibilidade que experimenta o criador é também uma sensualidade de início flexível, como na arte espontânea das crianças e pouco a pouco vai elegendo seus materiais e formas privilegiados “no percurso da educação dos sentidos dos adultos, indo ao encontro desse núcleo materno ou deixando-se dominar por seu lado nativo, dará a luz uma matéria que necessita ser esboçada” (GREEN, 1999, 253).

Ele (o trabalho da obra) permanece o mais próximo possível desse núcleo, enquanto fica observando de longe, com olhar benevolente, porém crítico, para censurar, modificar refazer incansavelmente sua aparência até o momento em que a obra torna-se representação apresentável [...]. Está formada. (idem)

A arte é essa tentativa desesperada de fazer o sujeito durar, de oferecer às estações futuras o prazer nos concertos das obras – o “almoço na relva” não passa de um quadro. O imperecível da arte supera a inelutável mortalidade dos seres (ibidem, p. 260)

A relação entre o paterno e o materno em Freud e nas bases dos processos criativos é problemática e exige soluções delicadas, que por muitas vezes constroem mesmo o pai da psicanálise. A mutação da proeminência do paterno sobre o materno através da linguagem presente no texto *Moisés e o Monoteísmo* (1939) cria uma separação entre o que é da ordem do sensível e das percepções imediatas, tomadas como primitivas e coloca as representações, as lembranças e os raciocínios como uma

função fundamental à humanização. Mas não é sem constrangimento que Freud coloca a mãe do lado do sensível, e o pai do lado do intelecto.

Podemos concordar com Freud, a partir de outro ponto de vista, talvez mais geral, menos dicotômico e hierarquizado, que diz respeito à relação entre a curiosidade sexual e o interesse intelectual, nos quais estão imbricados o sensível e o intelectual, sendo a linguagem uma ação que mobiliza e é mobilizada por ambas as dimensões da experiência, se é que estão separadas, para além de nossas necessidades didáticas e argumentativas.

Essas questões se colocaram sob outros termos em Winnicott (1971), em suas formulações sobre a criatividade e suas origens que repensam o feminino. A criatividade é tomada como elemento que permite *ser* “[...] ou seja, é a mãe que insufla no filho o desejo de viver, por processo análogo àquele que descrevo como transferência de existência na criação artística” (GREEN, 1999, 265). A oposição entre *ser e ter*, que na psicanálise é retomada pela problemática fálica, ganha outra polaridade articulada aos processos criativos que está entre *ser e fazer*. Para a formulação de Winnicott (1971), “*After being – doing and being done to. But first, being*”, Green propõe como tradução: “Depois de ser, fazer e ser feito, mas primeiramente ser”(ibidem), É necessário um afastamento do objeto perdido e do que se é para dar lugar a um fazer, capaz de transformar o que se é. Esse trabalho se faz através de vários tipos de experiências, entre elas o processo da análise e o processo com a obra.

Green, no entanto, aponta um paradoxo, que reconhecemos na experiência psíquica de alguns pacientes. Ao mesmo tempo que a sublimação assume um dos objetivos mais valorizados no tratamento, é preciso desmistificar o sublimado reconhecendo o preço que se paga para atingir o sublime. Green aponta para as patologias e os limites do próprio processo sublimatório de forma radical. “Na verdade a sublimação não garante nada. Ela permite apenas gozar ‘de outra maneira’, em uma partilha comum de emoções, criando um espaço particular de relações ‘civilizadas’ que não tem nenhum poder de suprimir outras modalidades na origem de satisfações muito mais brutas” (GREEN, 1993, p. 257).

Vamos concordar parcialmente com Green que as experiências sublimatórias não suprimirão outras formas de manifestação pulsional e não inibem completamente a forças de desligamento, mas temos que ressaltar que ampliar as formas de gozar, incluindo a partilha do afeto e a transformação no mundo, é estruturante do próprio funcionamento psíquico e organiza sua economia.

Levantamos aqui várias problemáticas ligadas à noção freudiana de sublimação, criando um pano de fundo para as discussões que se seguirão. Explicitaremos algumas hipóteses de trabalho sobre o tema, que serão exercitadas nos capítulos subsequentes.

- 1- O processo sublimatório pode ser incrementado pela análise da experiência estética, a partir da reversibilidade entre os processos de criação e apreciação;
- 2- Na sublimação coexistem forças de ligação e de desligamento da pulsão, há conjugação e disjunção entre erotismo e sublimação, o que aponta para os limites dos processos sublimatórios;
- 3- Os processos sublimatórios não devem se compreendidos exclusivamente pela dessexualização da pulsão, mas pela ampliação de suas formas de satisfação. Os núcleos originários dos processos de sublimação estão presentes no brincar da criança e não são apenas efeitos das formações psíquicas já constituídas do eu e supereu, mas participam da constituição dessas instâncias, numa relação de coconstituição entre a economia e a tópica psíquica;
- 4- A sublimação é um dos processos psíquicos que destaca a dimensão intersubjetiva da constituição psíquica.
- 5- A proximidade entre o brincar da criança e o fazer do artista, numa lógica não exclusiva de desvelamento do conteúdo recalcado, é fértil para a teoria da clínica e para a análise da construção do sentido em análise.

SEGUNDA PARTE

REVERBERAÇÕES ENTRE EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E EXPERIÊNCIA PSICANALÍTICA

A- O QUE A ANÁLISE DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ENSINA AOS PSICANALISTAS?

Como já mencionamos na **Introdução**, a psicanálise mantém uma hibridez epistemológica que tanto alimenta um ideal científico, quanto está permeável às forças de atração da obra de arte e do trabalho criativo do artista. Muito já se produziu nas intersecções entre estética e psicanálise. O campo é vasto, têm muitas portas de entrada, o terreno não é virgem, e não são evidentes as saídas. Diante desse cenário complexo, nossa intenção foi investigar como certas problemáticas estruturais da estética podem incrementar a análise da dimensão estética da constituição psíquica e da experiência analítica.

A psicanalista Marion Milner (1973) diz, a respeito de seus estudos sobre a experiência estética e a arte, que seu objetivo é mais o de afiar a faca teórico conceitual em esmeril estrangeiro e menos o de fazer leituras de obras através dos conceitos psicanalíticos. Partilhamos dessa posição, na qual a psicanálise visita a arte e a estética mais como aprendiz e menos como mestre.

Consideramos essencial o reconhecimento dos problemas de base da estética moderna, que ganha complexidade e crítica e dos quais não se prescinde para a análise da experiência estética hoje. Os leitores podem se perguntar: por que a escolha desses autores, diante de tantas questões abertas pela arte contemporânea e pelas reflexões estéticas derivadas das obras atuais? Responderíamos, a partir da hipótese de que as problemáticas da estética contemporânea vêm mais entrincheirar os problemas abertos pela estética moderna (GREENBERG, 1999/2013), citados anteriormente, do que propriamente ultrapassá-los. Estamos interessados em reconhecer que tipo de influência a análise da experiência estética moderna produz no pensamento psicanalítico e que como uma noção da estética reverbera em uma noção da psicanalítica. Por exemplo: como a noção de formatividade de Pareyson ou a de símbolos representativos de Langer reverberam na noção metapsicológica de noção de *Darstellung*? Essas aproximações nos permitiriam afirmar uma dimensão estética da figurabilidade e dos sonhos.

É importante dizer que dar destaque aos elementos formativos (PAREYSON, 1966/2001) da experiência se distingue de uma posição mais tradicional em estética,

que exalta a perfeição formal da obra, excluindo os aspectos econômicos, políticos, morais e psicológicos que constituem a arte, isolando e idealizando o artístico. Será também preciso afirmar que as reações intuitivas e perceptivas que produzem o estético se dão pelo testemunho que uma forma dá a uma experiência ativa do intérprete e não está pré-condicionada de modo determinístico pelo contexto no qual se produz. Ao nosso entender, a noção de formatividade de Pareyson ultrapassa posições tradicionais que exaltavam a perfeição formal da obra, a criação imitadora como modelo do estético e o ideal de recepção contemplativa.

Já a análise da experiência estética de ruptura do sublime e do *estranhofamiliar*, mais próximas da perspectiva econômica e traumática do psiquismo, mostra o conflito de forças de ligação e de desligamento e uma divisão não conciliável entre a pulsão e suas formas de apresentação. Trataremos desse tema no último capítulo desta parte com as contribuições de Schiller e Lyotard.

Vale mencionar também nesse contexto, o interesse que a psicanálise despertou e desperta em filósofos tais como Lyotard, Rancière, Didi-Huberman, nas obras já citadas. A interpretação dos filósofos sobre a estética de Freud não é a direção privilegiada dessa pesquisa, mas, ainda assim, participa de nossas formulações, mostrando as ressonâncias recíprocas entre esses campos e a construção de conhecimentos híbridos tanto em psicanálise quanto na estética.

1- Experiência estética da vida comum

Com Dewey, Merleau-Ponty, Greenberg partimos da posição de que experiência estética não é sinônimo de experiência com a arte. Segundo Greenberg, “A intuição que transmite a cor do céu passa a ser estética tão logo deixa de informar como está o tempo e se transforma simplesmente numa experiência da cor” (1999/2013, p. 57), “[...] a intuição estética não conhece limites. O que significa que qualquer coisa que seja passível de experiência, toda e qualquer coisa que entre no campo da atenção, pode ser intuída e vivenciada esteticamente” (ibidem, p. 58). O autor prossegue formulando que, se todo objeto pode ser intuído esteticamente, então ele também poderá ser vivenciado artisticamente, de tal modo que a arte não pode ser separada da experiência estética em geral. Não é possível definir com exatidão onde termina a experiência estética fugaz e bruta e começa a experiência artística formalizada. Para Greenberg: “A valoração estética pertence mais à ordem da apreciação e da ponderação do que da enunciação de

um veredicto. [...] A qualidade ou o valor estético é o afeto; ele comove, toca, incita. Mas, nesse caso, o afeto não deve ser equiparado a algo tão ‘simples’ como a emoção: o afeto estético contém e transcende a emoção, por possuir um valor [...] evoca satisfação ou insatisfação [...]” (ibidem. p. 63). O que remete ao prazer ou desprazer provocado pelo objeto estético que está ligado ao juízo de valor. Vale apenas mencionar que essas considerações de Greenberg, nesse contexto, se apoiam em Kant no livre jogo das faculdades mentais da imaginação e da razão e na exaltação da consciência pela experiência estética.

A experiência estética da vida comum também é um dos principais pontos de sustentação do trabalho de Dewey que critica o muro que se criou entre as artes e a estética, o pensamento sobre eles e a experiência humana vulgar. Essa separação tende a descontextualizar a obra e as condições em que foram criadas, tornando opaco o olhar e as significações atribuíveis a ela. Ao contrário, para o filósofo, a destruição desse muro criaria uma relação de igualdade entre as experiências estéticas e a experiência do pensamento. Segundo ele, o pensamento “difere das experiências que são reconhecidas como estéticas, mas o faz somente em seu material” (DEWEY, 1934/2010, p. 113). A atualidade das ideias de Dewey é notável no modo como aborda temáticas contemporâneas sobre a arte: a arte como experiência ligada à vida comum; 1- a importância do apreciador/intérprete para configuração do objeto expressivo; 2- a ligação intrínseca, quase indistinguível, entre forma e conteúdo expressivo. As análises de Dewey desses problemas podem incrementar: 1- a importância da participação ativa dos intérpretes (analista e analisando) na construção da interpretação; 2- a ligação intrínseca entre conteúdo e forma do material psíquico e da interpretação em análise.

A experiência estética da vida comum repudia as concepções que espiritualizam excessivamente a arte retirando-a da experiência concreta. Destacam-se os meios de “restabelecer a continuidade entre, de um lado, as formas refinadas e intensificadas de experiência que são a obra de arte e, de outro, os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano, universalmente reconhecidos como constitutivos da experiência” (DEWEY, 1934/2010, p. 60). Cria-se, desse modo, uma aproximação entre o artesão, o artista e o trabalhador como experimentadores e produtores de experiências estéticas. Há experiência estética tanto para quem escreve uma poesia reconhecida por crítica e público quanto para aquele que faz sua receita favorita de torta de banana. Isso, porém, não equivale a formular, ingenuamente, que toda a ação produza de modo automático experiência estética. Bem pelo contrário, o que é automático e o que é estético se inibem

reciprocamente. Ou seja, onde há experiência estética não há automatismo, e vice-versa. Apesar de haver experiência estética na vida comum, há diferença entre a experiência estética para “uso singular” e para “uso também do outro”, se é que podemos dizer isso sobre o lugar fundamental que a alteridade pode ganhar na experiência estética e, especialmente, na arte. A passagem de uma experiência estética originariamente singular para sua potencial universalização é o que cria as ligações entre as dimensões intrapsíquicas e intersubjetivas da experiência.

Os objetos consagrados como artísticos não carregam em si a exclusividade de produzir experiência estética e não são sua garantia. Tampouco é verdade que qualquer experiência estética ganhe ou deva ganhar o estatuto de arte. A experiência estética se constitui, ou não, a partir da experiência singular que se tem com qualquer objeto ou evento, seja ele já categorizado ou não como arte. A vida se encarrega de apresentar o estético para aquele que o vê e o que o produz na culinária, na arquitetura, na moda, no esporte, na linguagem, na brincadeira, na piada, e todas as culturas a realizam de modo mais ou menos consagrado. Os objetos humanos, apesar das dificuldades inerentes da vida, ganham valor estético nas mais diferentes culturas. Há nessa ação de tornar o mundo e os objetos atraentes esteticamente confluências e continuidades nos diversos campos da experiência: de viver, de trabalhar, comer, vestir. A estética da vida comum pode problematizar a experiência do hábito, do consumo e da organização do tempo e do trabalho ao se diferenciar dela. A crítica moderna de Dewey sobre a compartimentação da vida social se agudiza na contemporaneidade (DEWEY, 1934/2010, p. 71).

Para o filósofo, a ideia de que há uma inferioridade na vida comum vem na esteira daquelas que promovem o desprezo ao corpo, o medo das sensações e oposição da carne ao espírito. Esse ponto sobre o estético toca o problema da dessexualização na sublimação. O estético é aquilo que retira a percepção do seu hábito, do seu lugar costumeiro. Uma breve diferenciação, para esse contexto, entre o ver e o olhar, que também pode ser atribuída ao ouvir e ao escutar, aponta para essa captura singular da percepção tomada não como uma função fisiológica passiva. Os primeiros das duplas, ver e ouvir, se alinham àquilo que serve para ser identificado e para o qual, rapidamente, se atribui uma finalidade. Ao contrário, o olhar e o escutar pressupõem uma experiência propriamente dita na chance de dar ao que se olha e ao que se escuta significações singularizadas, nas quais a percepção não é um processo passivo, e sim uma ação. Veremos, a seguir, como Merleau-Ponty toma a percepção como modelo do estético.

Aqui um convite para uma primeira aproximação entre essa noção de experiência estética e uma sessão de análise. O convite feito pelo dispositivo analítico para a associação livre e para a escuta flutuante “retira do hábito” a fala e a escuta. A relação intersubjetiva, marcada pelos automatismos discursivos das situações sociais, também é retirada do hábito num encontro peculiar, não habitual com o outro. Nesse a palavra, o olhar e o gesto, longe de seus caminhos mais costumeiros de significação, tem mais chances de tangenciar as experiências com o real ainda não figuradas ou de transformar figuras de sentido enrijecidas. O analista se ocupa de tomar uma posição diferente das relações sociais corriqueiras que está entre a reserva de sua subjetividade e uma implicação (FIGUEIREDO, 2000) para sustentar a relação transferencial.

Na abordagem de Dewey, há uma relação intrínseca entre experiência singular e o estético: “Um objeto peculiar é predominantemente estético [...] quando os fatores determinantes de qualquer coisa que se possa chamar de experiência singular se elevam acima do limiar da percepção e se tornam manifestos por eles mesmos” (DEWEY, 1934/2010, p.140). O estético contrasta com uma imagem já formada, o que nos faz destacar, em psicanálise, os processos de *Darstellung* (figurabilidade/apresentação), chave nos processos de transformação psíquica nos processos oníricos, como primeira figura psíquica. Aqui há uma indicação de que a experiência estética tem raiz no disforme.

Vale dizer que a experiência estética pode ocorrer tanto a partir da forma materializada quanto através de formas abstratas do pensamento.

Cuidaremos, no entanto, de não omitir o risco, já apontado por Greenberg (1999/2013) e, pelo contrário, nos distanciarmos dele, de compreender o fenômeno estético por processos psicológicos de natureza fisiológica como estrutura única da experiência estética.

A noção de experiência acompanha o termo estético e constrói para Dewey uma unidade conceitual. Um não caminha sem o outro e, por vezes, são tomados como sinônimos. O efeito estético e singular é uma característica de toda experiência bem sucedida e levada a cabo.

A ligação da arte e da percepção estética com a experiência não significa uma diminuição de sua importância e dignidade. A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade [...] a experiência é a arte em estado germinal. (DEWEY, 1934/2010, p. 84)

Nesse sentido, uma experiência propriamente dita será sempre uma experiência estética, potencialmente. No entanto, há acontecimentos que não são desencadeados por inícios e finalizados por conclusões autênticos.

As coisas acontecem, mas não são definitivamente incluídas, nem decisivamente; vagamos com a correnteza [...] Há experiência, mas ela é tão frouxa e discursiva (no sentido denotativo do termo) que não é uma experiência singular. (ibidem.. p. 116, parênteses meus)

Essas são experiências inestéticas. O estético não é algo que vem de fora, mas o esclarecimento e a intensificação de toda experiência. Há, porém, certas condições sua existência. Luis Cláudio Figueiredo (2011) sugere ser necessário um desencapsulamento da subjetividade nas experiências estéticas, especificamente naquela ligada a uma obra de arte, o que formulou como “instalação de si na obra”. A obra não se faz sem a experiência dela, ou seja, é a experiência estética que faz a obra. Ela depende daquele que faz a experiência e do contexto histórico e subjetivo no qual se faz. Trata-se sempre de um intercâmbio subjetivo e de uma abertura perceptiva, para que ocorra uma experiência estética. No entanto, esta não é constante nem está pronta a se realizar a qualquer tempo.

As relações entre experiência estética e vida comum apontam a não hierarquia entre as obras de arte consagradas, a cultura artística, a história da arte e os elementos da vida cotidiana. Quando o artista, ou qualquer outro, formula: “Até hoje, as tempestades quase sempre têm acompanhado os processos importantes da minha vida” ou “ Roma está tão triste quanto eu; esconde-se atrás de véus sombrios e chora comigo [...]. A velha Roma com seus olhos chuvosos” (KLEE, 1957/1990, p. 99), está construindo sentidos e animando as formas do mundo, inclusive as que já estavam lá.

Conforme Dewey, “A luta constante da arte [...] é converter materiais que gaguejam ou emudeçam na experiência comum em veículos eloquentes” (Dewey, op.cit., p. 403), tal como faz Klee no seu olhar para o mundo. Essa é uma metáfora potente para a experiência analítica. A luta constante da análise é converter inscrições e experiências que gaguejam na vida comum em veículos eloquentes, ainda que se reconheça, sempre, a dimensão indizível e não visualizável de toda experiência.

A constituição desse campo de trabalho entre analista e analisante permite a transformação da experiência muda, gaguejante ou tagarela, incapazes de novas formações de sentido, em imagens e palavras eloquentes. Essa é uma delimitação, em

grandíssimo escopo e com função introdutória, do estético na experiência comum e em análise.

2-Formas articulada e desarticuladas

Seguindo com Dewey, a noção de forma é concebida como um equilíbrio estável, apesar de móvel, que organiza algo diante de um constante fluxo e da mudança. O estético está entre a ordem, a harmonia e a significação, e a experiência de ruptura, o conflito e a discórdia. Nesses termos, a experiência é conflitiva, mas tem como ideal uma experiência de unificação e totalidade a ser restaurada. No classicismo, por exemplo, há uma relação entre o estético e o belo definida pelas condições de simetria e equilíbrio. Em outras formas de manifestações estéticas, há a experiência com a desordem e o caos aparente, mas que em geral serão sucedidos por processos de organização e significação. A experiência estética guarda uma dimensão de desordem, como aquilo que impõe limites para a significação habitual, justamente como modo privilegiado de provocar outros arranjos de sentido. Ainda em linhas gerais e introdutórias, a fim de criar um campo de investigação comum, entre experiência estética e experiência psicanalítica, é possível formular que o efeito estético está, justamente, no movimento entre a desorganização e a organização psíquica.

O contraste entre a falta e a plenitude, a luta e a realização ou o ajuste depois da irregularidade consumada constituem o drama em que ação, sentimento e significado são uma coisa só [...]. Quando tudo está completo não há realização [...]. Pelo fato de o mundo real, este em que vivemos, ser uma combinação de movimento e culminação, de rupturas e reencontros, a experiência do ser vivo é passível de uma qualidade estética. (DEWEY, 1934/2010, p. 79)

O modo como Ehrenzweig aborda a forma é diferente da de Dewey e de Pareyson, pela própria influência do pensamento psicanalítico. Apesar da ênfase nos aspectos formais e sensíveis do sonho e da obra, essa concepção se funda pela presença de um elemento fora da cadeia/desarticulado que quer se manifestar.

Sobre a articulação e desarticulação das formas na experiência estética Ehrenzweig (1965/1977) reconhece que as formas inarticuladas também são formas simbólicas sem que, no entanto, sejam organizadas pelos processos conscientes. Considerando a influência que a psicanálise exerce no pensamento estético desse autor, vale a pena nos perguntarmos que tipo de trabalho do negativo (GREEN, 1990, 1994, 2002) estaria em jogo nessa ‘desarticulação’. Haveria uma desarticulação que desliga a

cadeia de simbolização, mas mantem formas psíquicas? Poderíamos tomar as formas inarticuladas como simbólicas? Entendemos que a função simbólica está nos processos psíquicos capaz de dar figuras aos traços das experiências inscritas no psiquismo e principalmente articulá-las, criando ligações entre processos primários e secundários. A dimensão irrepresentada e o irrepresentável do psiquismo merece investigação no modo como essa dimensão participa ou inibe os processos de simbolização. Em nossa interpretação, Ehrenzweig está trabalhando com formas simbólicas originárias e primárias. A dimensão irrepresentável ou irrepresentada do funcionamento psíquico está fora do escopo de sua discussão explícita. Ainda assim, sua abordagem parece contemplar, em nossa compreensão, as primeiras formas de simbolização por um processo que é similar ao descrito pela noção de figurabilidade.

O que é importante no pensamento desse autor é sua revisão sobre a percepção que inclui uma dimensão ativa e inconsciente. Na percepção e na experiência estética participam, ativamente, elementos que não produzem uma totalidade, que não se organizam em uma forma completa. Coloca-se também em questão a condição de abstração dos processos inconscientes capazes de se “livrar da coisa”, nos termos do autor. É esse “o receptáculo do simbolismo inconsciente da arte. Esse esforço da percepção inarticulada, à custa da percepção articulada, suscita um processo de dupla articulação [...] pela qual a percepção de superfície recupera sua carga total de energia, e impregna os elementos da forma sem coisa com novo significado de coisa” (EHRENZWEIG, 1965/1977, p. 35). Ao levar ao nível da percepção os processos inarticulados (pelo funcionamento alucinatorio ou pela experiência estética), a percepção articulada se enriquece. Por isso, uma forma recém-articulada nos impressiona esteticamente. De outro modo, podemos formular que uma nova significação tem uma dimensão estética. Segundo o autor: “[...] os sentimentos estéticos são os sinais conscientes de intensos processos de articulação que sustentam uma articulação bem-sucedida contra a influência desintegradora da percepção profunda inarticulada” (id.). Essa descrição nos interessa de modo especial e nos remete diretamente a suas consequências clínicas, pela ênfase na participação das formas primordiais de figuração e na construção de novas significações. Essas ideias permitem uma correlação entre os processos articulados e inarticulados e as forças de ligação e desligamento, reciprocamente. Há uma relação de equivalência, na descrição de Ehrenzweig, entre experiência estética e experiência de nova significação, que passa inevitavelmente pela presença de formas desarticuladas da percepção. Desse modo,

reconhece-se a importância de uma experiência de estranhamento, de desligamento, na rearticulação ou articulação de novas significações e seu conseqüente sentimento estético. No movimento incessante dos polos articulados e inarticulados da percepção, residem as possibilidades de experiência estética. Nesse sentido, não apenas há uma dimensão estética inerente à análise, quanto a experiência estética serve como modelo da experiência analítica.

A força das formas inarticuladas e não totalizantes, a partir da arte moderna e também em alguns casos da arte primitiva, destruiu certa superfície estética e exigiu uma revisão das descrições da apreciação na arte e nos processos psíquicos de significação. Ehrenzweig menciona que a percepção inarticulada é negada. Por exemplo, na fala e na música vários sons não são reconhecíveis para que se possa escutar. Ou seja, a percepção é seletiva. Trata-se de uma negação necessária para ativar e subjetivamente perceber. No entanto, são esses mesmos elementos que dão qualidade plástica aos sons. “O aumento de elementos da forma inarticulada confere uma qualidade plástica mais forte à nossa percepção consciente que, deste modo, serviria como um sinal da existência oculta de percepções inarticuladas reprimidas” (EHRENZWEIG, 1965/1977, p. 36). A qualidade plástica está justamente no movimento constante entre fortes negações e fortes articulações.

Ehrenzweig formula que o método sincrético de percepção, presente na apreciação da arte, é comparável à percepção incompleta da criança “As crianças ouvem com a respiração suspensa uma história que só compreendem pela metade” (EHRENZWEIG, 1967/1969, p.13).

Para esse autor:

Toda estrutura artística é essencialmente “polifônica” quando se desenvolve ao mesmo tempo em diversas camadas superpostas e não apenas em uma única linha de pensamento. É por isso que a criatividade exige uma espécie de atenção difusa e espalhada em contradição com nossos hábitos normais e lógicos de pensar. [...] O pensador que cria é sempre capaz de alternar entre modos de pensar diferenciados e não diferenciados. (ibidem. p.15)

Para o teórico, trata-se de conseguir integrar essas funções divergentes. Mesmo no artista o ataque a sua razão, a desconstrução do seu pensamento unidirecional vem a serviço da construção de uma nova ordem. Aqui aparece um ponto importante: “a criatividade significa autodestruição” (idem, p. 15).

A desorganização que pode acompanhar a experiência estética em geral se radicalizada na experiência com o sublime e pode ser aproximada da experiência do *estranhofamiliar* (FREUD, 1919), com a qual vamos trabalhar mais detidamente adiante. Aqui caberá apenas a pontuação de que artistas, críticos e filósofos da estética têm utilizado o texto freudiano como modo de incluir a experiência do estranhamento no regime do estético. A exploração dessa dimensão da experiência corre sempre o risco de levar os objetos ao extremo de uma experiência de estranheza que pode afastar seus espectadores em uma repulsa sem volta, tão impotente quanto um projeto harmônico, ordenado, previamente significado, que não evoca qualquer transformação. A experiência estética está justamente no movimento entre o que aparece como desorganizado e sua organização ou, no sentido inverso, em converter o que está por demais habitual e repetitivo em um objeto estranho, para que a função de significação e ressignificação seja convocada novamente.

A inibição dos processos psíquicos, a não existência ou o fechamento das passagens entre desorganização e organização da experiência, e vice-versa, reduzem a experiência subjetiva e seus recursos de significação e ressignificação. Pode-se formular que a desorganização motivada por uma experiência estética põe em cena as próprias capacidades do psiquismo de acolher e ligar. O paradoxo está no fato de que nas bordas desse limite também se criam as aberturas para o que comparece como alteridade e falta de sentido e exige trabalho de transformação psíquica.

3- Atividade e passividade: reciprocidade entre processo criativo e apreciação

É uma acepção comum que o artístico seja reconhecido do lado de quem cria e produz obras de artes e o estético do lado de quem percebe a obra e a aprecia. Nessa acepção o artístico e o estético são tomados como processos distintos. A ligação do que é chamado de arte e a produção de algo físico, material, visível, audível ou tangível coloca o artista à primeira vista, exclusivamente em uma posição ativa na experiência. Nessa distinção, o prazer que se extrai de uma obra não teria, em si, nenhuma relação com o ato criativo. Em outros termos, nessa compreensão, ativo e passivo também se distinguem, na mesma distinção epistemológica que acontece entre sujeito e objeto. Contrariamente a essa posição é possível defender que “[...] a distinção entre o artístico e o estético não pode ser levada ao ponto de se tornar uma separação” (DEWEY, 1934/2010, p. 127).

Todo o processo de produção inclui uma apreciação. Há um processo de retroalimentação da obra, o artista é o primeiro espectador da obra. Fazer implica a percepção e o desfrute daquilo que se faz. Há uma imbricação entre processos criativos e apreciativos sem a qual todo virtuosismo pode ser esvaziado e mecânico. Nenhuma obra pode ser artística se não tiver sido também, para seu produtor, estética. Há uma implicação perceptiva e afetiva em qualquer criação. “O artista, ao trabalhar, incorpora em si a atitude do espectador” (ibidem, p. 128). Há uma ligação íntima entre aquilo que se faz e o que se percebe. O artista não é perito apenas na execução, mas oferece uma sensibilidade aguçada às qualidades das coisas que orientam seus atos e criações. Não se trata apenas de uma habilidade técnica, mas da construção de uma percepção.

A percepção tem uma posição dupla entre o que se produz e o que é sofrido, entre o olho e a mão, no caso do pintor que cria um sentido imediato das coisas. A mão e o olho instrumentalizam as operações da criatura viva, há uma expressão emocional guiada. O pensamento de Merleau-Ponty circunscreve um campo comum entre o estético e a psicanálise. O filósofo formula que: “A percepção é justamente esse ato que cria de um só golpe, com a constelação dos dados, o sentido que os une – que não apenas descobre o sentido *que eles têm*, mas ainda faz com que *tenham um sentido*” (MERLEAU-PONTY, 1945/2011, p. 65-66).

De todo modo, o que ganha lugar central é o processual na criação, e não exclusivamente a obra final. O processo criativo tem posição de destaque na arte moderna e contemporânea, não como uma curiosidade dos bastidores, mas como um elemento a ser mostrado e percebido, a exemplo da *action painting*. Esse destaque se radicaliza quando processo e obra estão sobrepostos. Nas “artes de intérprete” ou “artes presenciais”, tais como a dança, a música, o teatro, a performance, a obra implica o corpo do artista e uma apresentação em tempo real da criação encarnada. Não é apenas o convite explícito da participação do apreciador que indica os processos ativos na apreciação da obra. Essa atividade também está presente em situações nas quais ela é menos visível ou mais silenciosa.

A imbricação entre processos criativos e apreciativos, na estética de Dewey, assume uma posição sobre a interpretação semelhante àquela que a psicanálise freudiana construiu para a interpretação dos sonhos, dos chistes, dos atos falhos, da associação livre e da escuta flutuante. O jogo entre sujeito e objeto, ativo e passivo, da experiência, seja a memória narrada ou a atualização do afeto pela transferência, configura o analisando da interpretação freudiana no movimento entre as posições de

intérprete e de interpretado. Na clínica psicanalítica que reconhece um caldo epistemológico comum entre a estética e a psicanálise, ganha destaque o próprio estabelecimento da função interpretante. No entanto, essa função não se estabelece no vazio, mas encarnada e materializada, mesmo quando a matéria é a voz ou o olhar.

A metapsicologia da figurabilidade, do *estranhofamiliar*, da sublimação e das construções em análise nos permitirá dar sustentação metapsicológicas para essas formulações.

Há, assim, uma implicação perceptiva e afetiva que aparece no corpo e no discurso do analista e do analisando, cuja operatividade é determinada de maneira singular por suas qualidades estéticas. Não são sempre explícitos ou sempre os mesmos o sujeito e o objeto da experiência analítica. A posição do analista incorpora, inevitavelmente, a posição do analisando que ele também é, pois se interpreta seus próprios pensamentos e a posição que assume na transferência. Entre as operações fundamentais de uma análise está a apropriação dos recursos de analisar pelo próprio analisando. O agir e o sofrer estão implicados em cada gesto, em cada palavra que comparece no campo analítico. Se o analista é suposto como um perito em interpretar, tomando essa como sua posição ativa, ele só o é por se oferecer para uma relação que produz alternâncias entre a atividade e a passividade e, que convoca aquele que veio em busca de uma interpretação a ser um intérprete.

4- Imaginação e brincadeira na experiência estética

“A experiência estética é imaginativa” (DEWEY, 1934/2010, p. 469). Assim começa um dos subcapítulos de *Arte como experiência*, quando Dewey se ocupa de valorizar o lugar da imaginação na experiência estética, ao contrário de tomá-la pejorativamente como processo que confunde ou obscurece a experiência. A importância da relação com o meio em nada minimiza a força da imaginação nos processos perceptivos. Pela imaginação, o que está presente no aqui e agora é ampliado por valores, impressões e significados do que está ausente.

A percepção do presente desencadeia um risco, uma abertura para o desconhecido, não só porque coloca diante de nós uma novidade, mas porque a interação entre o novo elemento e o passado acarreta certa reconstrução no passado. Quando há coincidência entre passado e presente as experiências são mecânicas, estão determinadas pelo hábito e não usufruem da imaginação.

Dewey diferencia a imaginação do sonho e do devaneio, especialmente pelo contato com o presente ou com a realidade. Os sonhos, para o autor, correm o risco de serem demasiadamente fantasiosos e irrealis. Haveria, a princípio, uma oposição entre essas formulações do filósofo e a importância que a psicanálise dá à experiência onírica e à dimensão intrapsíquica. No entanto, sem nos alongarmos nessa questão neste momento, nos parece possível colocar em série experiência estética, figurabilidade e experiência onírica. Ou seja, é possível reconhecer na transformação dos sonhos uma dimensão estética da experiência subjetiva, a partir também de seus elementos formativos, o que não implica, como temia Freud, que eles sejam tomados como uma experiência sem sentido.

A oposição entre experiência estética e experiência onírica pode ser uma falsa oposição em relação aos princípios gerais da psicanálise e da direção de um tratamento. Não parece haver dúvida de que as experiências fantasiosas, devaneantes e oníricas sejam materiais classicamente privilegiados para a análise dos processos de subjetivação. No entanto, a exclusividade ou o excesso dessas experiências, sem um impulso para uma modificação no mundo, aponta para os riscos de sua toxidez. Apresentá-las em análise já é dar a elas um destino que as coloca na experiência intersubjetiva e na experiência do aqui e agora. Já existe aí uma exigência de transformação. Há situações em análise nas quais a inibição e a resistência são tão intensos que o transporte da experiência subjetiva por gestos, atos, jogos e palavras, na cena analítica, já indica muito trabalho de analista e analisando.

Dewey não sustenta sua crítica ao onírico por muito tempo e afirma a participação de um componente de devaneio nos processos criativos, de algo que se assemelha ao estado onírico. Não só na construção de uma obra de arte, mas também na filosofia e na ciência, o relaxamento próximo ao do devaneio é necessário para que se forme algo criativo. Só quando estamos livres de uma tensão prática e intelectual é possível que as ideias e imagens se desinibam²³. O erro estaria em creditar todo o processo criativo ao faz de conta, ao devaneio, ou ao estado onírico aqui pensado em seu sentido comum. O produto estético está na materialização, na encarnação em uma forma. “Os significados imaginativamente convocados, reunidos e integrados se encarnam na existência material que interage com o eu no aqui e agora” (DEWEY,1934/2010, p. 472). A ênfase dada por Dewey está na importância da

²³ Essas características dos processos criativos são formuladas por Freud já no título do seu texto *Escritores Criativos e Devaneio* (1908).

materialização da imaginação e está em conformidade com a importância da saída sublimatória, como destino da pulsão, em Freud, que de fato transforma o mundo. Há também confluência, nesse aspecto, com a formulação de Sartre (1936) de que a imaginação não é uma coisa, e sim uma ação.

Na brincadeira da criança também há uma fusão que indistingue ideia e ação e uma ordenação tanto de atividades quanto de materiais, desde que isso não esteja previamente estabelecido em sua totalidade e que seja estabelecido pelos envolvidos na brincadeira. O erro estaria em atrelar brincadeira ao que não é regulado como atividade.

Brincar continua a ser uma atitude de liberdade da subordinação a um fim imposto por exigências externas, em contraste com o trabalho pesado, mas se transforma em trabalho pelo fato de essa atividade estar subordinada à produção de um resultado objetivo [...]. Ninguém jamais observou uma criança absorta em sua brincadeira sem se conscientizar da completa fusão do brincar com a seriedade. (DEWEY, 1934/2010, p. 481)

Essa formulação do autor se parece muito com a de Freud sobre a seriedade da brincadeira da criança. Outra oposição atacada pelo autor é a ideia de que a experiência estética é uma fuga da pressão da “realidade”. Vamos ter que assumir que Freud incorre nesse erro, na análise que faz dos poetas e escritores (FREUD, 1908), mas felizmente não se restringe a essa formulação. Segundo Dewey, a oposição entre espontaneidade do eu e a ordem das leis objetivas é a mesma que sustenta o dualismo entre sujeito e objeto, sendo a obra de arte a prova da não existência dessa dualidade, pelo menos, nos limites da experiência estética. A ação brincalhona é aquela mesma que se interessa pelo mundo e pelo material objetivo. Há aqui posições semelhantes às descritas por Freud, anos antes, sobre as raízes dos processos sublimatórios tanto nas descrições do processo criativo de Leonardo Da Vinci, e sua atitude ao mesmo tempo séria, muito competente e brincalhona (Freud, 1910) quanto em *Escritores Criativos e Devaneio* (1908a), em que o trabalho do escritor é comparado à brincadeira da criança, como já mencionamos. Também para Freud, a experiência criativa se sustenta em uma lógica lúdica. Nessa mesma série de pensamentos, encontra-se o efeito estético do chiste como um dos modelos freudianos da experiência estética, como destaca Kupermann (2003).

Há, no entanto, uma questão remanescente que também compete à psicanálise, que se trata de uma tendência a pensar os processos psíquicos como processos de defesa. O conflito entre as demandas internas e o que é imposto de fora é um fato. No entanto, para Dewey, na experiência estética não há fuga desse conflito, mas uma

condição de transformá-lo por aquilo que se transforma de fato na experiência real. Fazemos aqui a ressalva de que essa transformação é sempre parcial. A arte é uma produção que, antes de ser bela, é formadora, conforme Dewey. O que pode ser estendido para brincar da criança, com a qual vamos trabalhar de modo mais aprofundado no capítulo “Brincar e sublimar”.

É preciso, ainda, destacar a força do “agulhão do conflito aberto e o impacto das situações adversas” (DEWEY, 1934/2010, p. 484) nos processos criativos, pois sem eles a arte não tem material. Esse é um dos contrastes mais importantes da arte, “[...] maior do que entre brincar e trabalhar, ou entre espontaneidade e exigência, liberdade e lei” (DEWEY, 1934/2010, p. 484). A arte faz uma fusão entre as pressões que sofrem o eu e a espontaneidade em uma mesma experiência. “Desde as primeiras manifestações infantis do impulso de desenhar até as criações de um Rembrandt, o eu se forma na criação de objetos que requer uma adaptação ativa aos materiais externos, a qual inclui uma modificação do eu[...]” (ibidem, p. 485)²⁴.

Os meios de expressão na arte e na experiência estética são tão objetivos quanto subjetivos, em uma cooperação entre essas categorias não há uma sem a outra. Para o filósofo, o equívoco da teoria representativa é dar crédito demais à face objetivista da experiência, relevando o fato de que todo material objetivo só se torna matéria estética ao ser transformado, a partir de uma subjetividade tanto na sua criação, quanto em sua apreciação. Há uma transformação do saber na experiência estética, o que a torna diferente do conhecimento, ao fundir elementos não intelectuais e ao produzir uma experiência que valha por ela mesma, sem cair nos riscos dos embustes intelectualistas que mais inibem do que ampliam a imaginação, a criação.

5- Considerações sobre forma e conteúdo

Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de escrever; até se diz: conteúdo é bom, mas a forma não etc. Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo e de outro a forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que existisse livre, o conteúdo. Mas a luta entre forma e conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. Só a intuição toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. Parece-me que a forma já

²⁴ Veremos como essa posição se assemelha às de Green, que sem dúvida tem em primeiro lugar uma inspiração freudiana, mas também “bebe na fonte” da estética.

aparece quando o ser todo está com o conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar ou escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única.

“Forma e conteúdo”, Clarice Lispector
Crônicas para Jovens: de escrita e vida (2010)

Dewey teria aplaudido a resposta de Mallarmé a seu amigo Degas, quando este se vangloriou de ter, todos os dias, centenas de ideias para poemas: “Os poemas, meu amigo, não são feitos de ideias, mas de palavras!”

Kaplan, *Introdução de Arte como Experiência* (1934/2010, p. 31)

A relação entre conteúdo e forma é uma das problemáticas seculares na arte, que se polariza em conteudismo ou formalismo. O esteta italiano Pareyson (1966/2001) elenca uma série de teóricos que julga conteudistas, entre eles Hegel, que concebem a arte como “espiritualidade formada” ou “representação sensível da ideia”. Na mesma série está a poética marxista, que concebe a arte como representação de uma história e de uma realidade, e Nietzsche, que concebe a arte como uma “manifestação exaltada da vida”. Ainda na mesma esteira, Pareyson coloca a psicanálise, dando uma descrição muito simples que se refere à sublimação dos instintos sem, no entanto, se aprofundar no tema.

Do outro lado, em oposição aos conteudistas, Pareyson descreve os formalistas tais como Poe, Flaubert e Wilde, para os quais o assunto ou conteúdo de uma obra é indiferente estando seu valor no puro estilo. O esteta italiano formula que o uso da matéria não serve apenas para chegar a uma ideia. Ela guarda em seu corpo, em sua carne algo, que evoca a ideia, mas que está nela mesma e não é completamente dizível ou representável. Na experiência estética as possibilidades ou não de significação e a matéria estão no mesmo lugar, e essa conjunção interessa tanto para a análise da apreciação em arte, quanto para a interpretação em psicanálise.

A encarnação da intenção criativa é uma temática importante, na medida em que a vontade de se expressar pela pintura demanda materialidade. “Sem uma encarnação externa a experiência permanece incompleta” (DEWEY, 2010, p. 216). A elaboração das ideias se dá por meio de sua encarnação, da forma que consegue alcançar, sendo

“obra”, tanto um processo quanto o produto final. Dewey destaca que os projetos que vão crescendo junto com as construções, como é o caso das catedrais medievais, podem dever sua qualidade estética justamente ao fato de, nelas, a idealização e a execução andarem de mãos dadas, ideia e coisa não ficam separadas, se encontram na forma, no processo de fazer a forma.

O dualismo original da separação entre conteúdo e forma, presente também na psicanálise freudiana, merece revisão e está tanto nos movimentos de pensamento que tomam partido do significado, como é o exemplo da filosofia idealista, quanto daqueles que tomam partido exclusivo das qualidades sensoriais na corrente denominada de sensacionista empírica. Quando a distinção em questão tiver fim, também estará modificada a problemática referente à noção de representação que separa a experiência entre sujeito e objeto. Outro modo de discutir forma e conteúdo se coloca na análise da relação entre a expressão do eu e matéria transformada. Ao ressaltar a primazia do eu, ou a primazia da matéria, forma e matéria se separam novamente.

Quando um produto artístico é tomado como um produto de expressão do eu, e quando o eu é visto como algo completo e autônomo, isoladamente, então, é claro, substância e forma separam-se [...]. O material de que se compõe uma obra de arte pertence ao mundo comum, não ao eu, mas há expressão pessoal na arte porque o eu assimila esse material de um modo singular, repondo-o no mundo público em uma forma que constrói um novo objeto. (DEWEY, 1934/2010, p. 217)

No poema, por exemplo, a matéria estética é ele mesmo. O significado está na forma que toma para ser formulado quando está em jogo uma experiência estética com a palavra. A experiência está menos no desvelamento de algo oculto atrás do que se vê ou ouve, mas ali na superfície. O que ocorre é uma abertura e uma entrega do lado do intérprete, provocada pelo que se interpreta. A crítica de que as obras servem ou para lembrar algo ou como um trampolim para se chegar a um sentimento negligencia que é nela mesma, em sua matéria formada, que está o afeto se o apreciador puder ali se instalar (FIGUEIREDO, 2011).

O apreciador tem lugar ativo e criativo da experiência estética. “Um novo poema é criado por cada um que o lê poeticamente [...], um modo de ver e sentir que, em sua interação com o material antigo, cria algo novo, algo que antes não existia na experiência. (DEWEY, 1934/2010, p. 219)

Nessa afirmação, a relação entre a obra e um apreciador/intérprete, entre o antigo e o novo, entre o que está e o que virá, em um jogo mútuo de influências e transformações, nos permite homologias com a compreensão psicanalítica da memória e

do material narrado pelo analisando. Se a percepção é ativa e decorrente de uma ligação pulsional com o material que se traz para a análise, ele já está sendo transformado pelas figuras e pela narrativa atual, criando-se uma narrativa própria, com algum elemento novo. Em oposição a essas possibilidades transformadoras, estão o distanciamento e a evitação da própria experiência, ou ainda, a fixação em figuras e narrativas que não se abrem para a experiência atual.

Uma das potências da experiência criativa é conseguir transferir valores de um campo da experiência para outro sem que, no entanto, haja distinção entre um suposto valor sensorial e um suposto valor tomado de empréstimo. Mesmo porque é uma exigência da experiência estética ser imediata. Essas considerações sobre as experiências do passado na experiência estética incrementam associações psicanalíticas contemporâneas sobre as primeiras. O material do passado não ocupa uma atenção especial, como na rememoração, nem tem uma finalidade preestabelecida, tampouco é usado como uma ponte. Ele se apresenta no aqui e agora. Por vezes, a presença dos elementos mais obscuros do passado é pouco explícita, e estes mais vão sendo construídos do que já se encontram representados. Está aí o impacto da “transferência de valores” e da transferência do tempo na experiência estética, descritas anteriormente, homólogas à presentificação de experiências passadas pela transferência no sentido psicanalítico do termo. Vale lembrar, brevemente, o modelo de memória de Freud no qual o traço mnêmico, sem figura, se retraduz em forma plástica e visual no despertar da lembrança, mas quando nenhuma “reprodução da impressão original jamais penetrou na consciência do sujeito” (FREUD, 1899, p. 303).

Não podemos apreender uma ideia, nenhum órgão de mediação, não podemos possuí-la em sua plena força, enquanto não a sentimos em termos afetivos e sensoriais, tanto quanto se ela fosse um odor ou uma cor. (ibidem, p. 235)

Na história da arte o conteúdo foi visto como o assunto, tendo ele como referente um objeto, um contexto ou um sentimento, sendo a forma ligada a uma perfeição exterior. A ideia de que o conteúdo mais explícito da obra poderia funcionar apenas como pretexto, podendo ser diferente e até mesmo oposto ao seu real significado, acabou por fazer destacar o sentimento inspirador como motivo fundamental da obra, ou, em psicanálise, o conteúdo recalcado como motivador fundamental da manifestação psíquica. Em oposição a essa concepção, a forma deixa de ser pensada apenas por sua

exterioridade e precisão técnica e é reconhecida naquela “inteireza da expressão” (PAREYSON, 1984/1997, p. 56). Nessa, forma e conteúdo estão conjugadas.

No entanto, Pareyson nos adverte: a ideia de que “[...] fazer arte significa “formar” conteúdos espirituais, dar uma figuração à espiritualidade, traduzir o sentimento em imagem, exprimir sentimentos” (ibidem, p. 57) é uma concepção conteudista da obra. Toma-se a arte como resultado de uma vontade expressiva. O autor nos faz mais uma advertência de que essa concepção traz o risco de desvalorizar o aspecto físico e sensível da arte. O filósofo propõe revisões autorais na noção, mas não chega a abrir mão dela. Pareyson propõe uma estética da produção e não da contemplação, mesmo do lado do apreciador, há atividade estética. Nessa mesma direção, sua proposta não é de uma estética da forma, mas da formatividade.

O modo como Ehrenzweig aborda o formalismo é diferente da posição de Dewey e de Pareyson, talvez pela própria influência do pensamento psicanalítico. Para Ehrenzweig, “[...] as texturas casuais e inarticuladas da caligrafia artística eram estruturalmente tão importantes, ou mais, quanto as formas mais deliberadas e cuidadosamente consideradas da composição” (EHRENZWEIG, 1965/1977, p. 29). Apesar da ênfase nos aspectos formais e sensíveis do sonho e da obra, essa concepção se funda pela presença de um elemento fora da cadeia, um elemento desarticulado que quer se manifestar.

Pareyson assume uma posição específica em relação a arte como expressão, que nega a existência de um conteúdo pré-formado formulando que “[...] a forma é expressiva enquanto o seu *ser* é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes *é* um significado” (PAREYSON, 1966/2001, p. 23). A forma é um dizer do que só pode ser dito formando, dizendo.

A advertência da teoria estética sobre a perspectiva conteudista na interpretação da obra de arte permite à psicanálise reelaborar alguns elementos da teoria da técnica e o modo como a psicanálise foi aplicada à arte. Na teoria da técnica, a perspectiva conteudista pode produzir uma compulsão interpretativa que pressupõe uma revelação de um suposto conteúdo recalcado, em detrimento do recolhimento dos aspectos representativos da experiência subjetiva, da análise dos processos inconscientes e, em situações específicas, própria constituição dos recursos de figuração pelo psiquismo. O modelo freudiano representacional e de tradução, à primeira vista, mostra uma tendência da psicanálise pelas interpretações conteudistas, especialmente na primeira

teoria tópica e pulsional, que tem o inconsciente como efeito da operação de recalçamento.

No entanto, a dimensão econômica do funcionamento psíquico, os chistes e as condições de figurabilidade apontam para os aspectos formativos e transformativos das manifestações psíquicas. As formas interpretativas de desvelamento do conteúdo recalçado e as formas conteudistas de interpretação da obra de arte pela estética poderiam ser facilmente aproximadas. No entanto, a perseguição de Freud pelo motivo do sonho, da obra, do chiste, da brincadeira da criança e do fazer do artista e seu modelo de memória não negligenciam suas formas visuais e linguísticas. As perspectivas formativas (conjunção entre conteúdo e forma) da obra de arte podem influenciar a interpretação psicanalítica e dar destaque à figurabilidade e à interpretação²⁵, pela via da construção em análise, como já mencionamos anteriormente. Nas construções em análise, o trabalho psíquico está em figurar em dar forma para inscrições sem forma, por em movimento uma rede simbólica que também se utiliza da imagem.

Uma leitura interessada nos aspectos formativos das manifestações psíquicas pode encontrar em Freud a conjugação entre o que é reconhecido como conteúdo latente e a forma, até mesmo nas interpretações freudianas tomadas como de desvelamento. A clássica lembrança infantil de Freud na qual as flores têm intenso amarelo e o pão um gosto exageradamente saboroso é um bom exemplo dos aspectos formativos e suas características sensoriais presente na memória e especialmente presente nos sonhos. Ou seja, vamos aproximando-nos dos efeitos estéticos da alucinação onírica presente nos sonhos e em algumas situações de recordação²⁶. Ainda que as análises de Freud dos sonhos, de *Leonardo*, dos artistas e das brincadeiras das crianças tenham sido interpretadas como conteudista, não estamos plenamente de acordo com essa análise. Ao nosso entender, a hermenêutica freudiana esteve bastante interessada nos modos de transformação das inscrições nas formas plásticas e visuais. A análise dos chistes e a análise do texto sobre Moisés de Michelangelo de Freud são, frequentemente, reconhecidas como as que valorizam os aspectos formais do material apresentado. Pontalis e Green, no entanto, não fazem essa diferenciação de modo tão evidente e reconhecem a dupla vertente na análise freudiana que não abria mão do desvelamento

²⁵ Não vamos assumir uma possível diferenciação entre interpretação e construção, que colocaria a primeira restrita ao desvelamento, mas pensar que pode ser mais profícuo recolher dentro da noção de interpretação em psicanálise os processos de construção em análise.

²⁶ Como já apontamos anteriormente, estamos avisados dos receios de Freud de que sua análise fosse tomada como paradigma da criatividade.

ou construção do conteúdo recalcado, quanto o fazia através das análises da transformação psíquica pela figurabilidade, o que implica necessariamente em uma atenção aos aspectos formais das manifestações psíquicas. Ainda assim, nos pareceu importante demarcar esses modelos de interpretação. Há situações clínicas nas quais o eles funcionam numa relação de suplementação. Há outras, quando há inibição do funcionamento psíquico que se trata muito mais de construir junto ao analisando os sentidos, do que desvelá-los, ainda que sentidos construídos possam parecer descobertos, como se eles já estivessem lá. Ilusão constitutiva estruturante do psiquismo.

Retomando a questão do conteudismo e do formalismo na arte, Pareyson destaca uma dualidade contemporânea. Há correntes que acham que a arte quer produzir significação para algo, e há aquelas que acreditam que ela é simplesmente a produção de objetos. Inicialmente, pareceria inevitável para a psicanálise tomar partido, mais ou menos rápido, das correntes que apostam na significação. No entanto, o que nos parece mais coerente é justamente uma posição nas bordas da significação, que faz os objetos estéticos estarem justamente entre aquilo que são e o que podem vir a significar, nos encontros e desencontros entre a expressão do artista, as condições formativas da obra e a percepção/significação do apreciador. O que se assemelha com o que Langer denomina de “‘forma significante’, em que o fato de significação não é discriminado logicamente, mas é sentido como uma qualidade...” (LANGER, LANGER, 1953/1980. *ibid.*, p. 34).

Para Pareyson, pensar a inseparabilidade de forma e conteúdo, como processos coessenciais, é mais fidedigno com o que a obra de arte é. Trata-se de um fazer que é ao mesmo tempo um exprimir. “A arte nasce no ponto em que não há outro modo de exprimir um conteúdo que o de formar uma matéria e a formação de uma matéria só é arte quando ela própria é expressão de um conteúdo” (PAREYSON, 1966/2001, p. 62). Essas formulações fazem trabalhar, em psicanálise, os encontros e desencontros entre o que é o motor (pulsão) e suas forma/figuras.

Para Pareyson, o fazer do artista condensa os valores formais e de significação o que pode ser chamado de estilo. A matéria formada é conteúdo expresso. Na arte não há diferenciação entre fazer e dizer.

A obra não diz senão o que ela é, o seu próprio ser é um dizer: só sua presença é um significado. Ela não é um sinal que remete a outra coisa, nem símbolo de um significado que a transcende ou nela se encarna, nem involucro de uma alma íntima e escondida, mas sua realidade espiritual

coincide com seu corpo físico [...] ler a obra de arte é fazer falar seu próprio rosto físico. (ibidem, p. 64)

Essa coerência entre fazer e dizer na arte, proposta por Pareyson é a base de sua noção de formatividade. O conceito de formatividade questiona a separação entre inteligibilidade e sensibilidade e entre pensamento e experiência, através da análise dos processos em jogo na construção e nos efeitos da obra de arte. Pareyson, com essa noção, problematiza a polarização entre experiência e reflexão filosófica, rígida para muitos filósofos, e destaca a noção de experiência. Sua intenção não é atribuir à experiência um valor epistemológico superior, mas garantir seu lugar na investigação filosófica, mesmo quando se trata de formular uma teoria geral para o estético. Sua posição é, nesse aspecto, alinhada à de Dewey.

Vale, no entanto, ressaltar que os processos artísticos esbarram no conflito entre as forças psíquicas de coesão e a de separação. O que faz a concepção de formatividade do filósofo se sustentar, para nossos interesses, no fato de que a forma denuncia seus conflitos e seus limites de apreensão da experiência. Interessa-nos, pois, a análise desse embate entre ligação e desligamento pulsional comum tanto aos artistas quanto aos não artistas. A eloquência da arte e, analogamente, a da interpretação psicanalítica, da produção do analisante e do analista, está na capacidade de reconhecer as situações nas quais há inseparabilidade entre o conteúdo e a forma, mesmo quando se tratam de formas que figuram experiências de conflito, cisão, dor psíquica, angústia. O pesadelo é um exemplo dessa capacidade de apresentar uma figura que mobiliza mal-estar.

Outro interesse da noção de formatividade da estética de Pareyson, correlacionada à experiência psicanalítica, é o fato de ela deslocar a experiência estética de sua dimensão intrapsíquica, presente em algumas correntes psicanalíticas, para recolocar o fazer, o corpo e a percepção como fundamentais nessa experiência. Desse modo, as investigações sobre as condições do brincar das crianças, como experiência simultaneamente criativa e subjetivante que usa e transforma o mundo, é um exemplo, recolhido na análise de crianças, no qual o fazer e dizer não se diferenciam de forma marcante. “A construção de um objeto e formação de uma matéria é arte quando tal produção é, ela própria, expressão” (ibidem, p. 65). Isso não significa dar ao brincar e ao fazer da criança o lugar de arte, mas reconhecer suas semelhanças, tal como é inevitável encontrar o brincar e a experiência analítica na descrição abaixo. “No gesto formativo, na atividade operativa, até a coisa aparentemente mais irrelevante *diz, significa, comunica alguma coisa*” (ibidem, p. 68).

Destaca-se, na clínica psicanalítica, o ver, o ouvir e o falar em suas formas significantes nas quais o conteúdo não está atrás da fala. Ele está impregnado à sua superfície. A fala que se busca não é a do sentido por detrás. As ausências, as repetições, as rupturas e os vazios da fala e do sentido se colocam ali, na superfície.

Pareyson descreve a arte abstrata como aquela na qual o assunto ou tema é recusado, o que não significa que não haja aí um conteúdo. Recusa-se a representação ou a expressão (do expressionismo) o que, obviamente, não quer dizer que ela não signifique nada. Seu significado está ali, mas exige mais trabalho do apreciador “nos menores matizes nos mais irrelevantes movimentos estilísticos” (Pareyson, 1966/2001, p. 74). Essa descrição talvez seja análoga à percepção em análise dos longos silêncios, das inibições do corpo ou os sentimentos dispersos e disformes que comparecem, tanto para o analista quanto para o analisando, “[...] a pura forma induz a considerar o próprio assunto e o próprio tema num significado mais profundo e mais complexo do que aquele direto, explícito e referencial [...]” (ibidem., p. 75). Trata-se de “deter a atenção sobre a magia verbal e sobre estruturas formais e, ao mesmo tempo, dar uma reviravolta em um quadro e escutar poesia com se tratasse de uma língua desconhecida” (idem, p. 75).

Corre-se o risco aqui de tomar o abstracionismo como um progresso estético, criando uma hierarquia entre o figurativo, o expressionismo e o abstracionismo, nessa ordem crescente. Apesar de se arriscar nessa hierarquização, Pareyson aponta o estilo como elemento mais relevante para o sucesso de uma obra do que o pertencimento a essa ou aquela poética. Conforme o autor, a obra e sua poética nos informa como quer ser lida e que o erro está em lê-la a seu contragosto. Essa formulação também refina nossa interpretação em análise, ao pensar que há modos preferenciais e circunstanciais de lermos cada experiência analítica. Ou seja, ler um estilo figurativo e representacional como uma manifestação abstracionista pode construir um equívoco tanto em arte quanto em psicanálise.

Segundo Pareyson:

[...] ela (a arte) revela, frequentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e estes olhares são reveladores, sobretudo, porque são construtivos, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem contemplar se prolonga no fazer. (ibidem. p. 25, grifos do autor)

Vemos aqui o lugar da experiência e da ação no pensamento do autor, o que nos inspira a pensá-las com mais ênfase na teoria da técnica analítica. O ato, a percepção e a fala em análise não guardam, necessariamente, um significado oculto, pré-construído e deformado, mas podem se apresentar como primeiras formas de significação, como abertura para uma multiplicidade de significados. Vale lembrar que Freud sempre se atentou para a sobredeterminação nos sonhos.

É importante marcar que a formulação de que existe um pensamento na forma não significa dizer que o pensamento da forma seja consciente ou plenamente intencional, será preciso apreender modos de vê-la ou ouvi-la. O analisante não é uma obra a ser interpretada, mas a análise da experiência com o estético, a partir do moderno, tanto na apreciação quanto na execução da obra, sugere que, no que toca a interpretação em psicanálise, sua vizinha mais próxima são os processos de construção em análise, nos quais figuras são criadas em análise a partir de traços da história. Qualquer relação direta com o fato histórico ou com um significado pré-formado está perdida nessa abordagem interpretativa.

Para Pareyson, a arte não é só fazer. É na inovação de seu fazer que requer sempre alguma dimensão inventiva que a arte se especifica, já que não segue um projeto preestabelecido, já totalmente idealizado.

Ela (a arte) é um tal fazer que, enquanto faz inventa o por fazer e o modo de fazer. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é possível projetá-la antes de fazê-la e só, escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada. (PAREYSON, 1966/200, p. 26)

Interessante destacar nesse trecho condensado a série: encontrada, concebida e inventada. A obra é as três coisas ao mesmo tempo. Inevitável a associação com a noção winnicottiana de objeto transicional, especialmente pela articulação entre o externo e interno, o passivo e o ativo, entre o que já estava lá e o que foi criado. Isso não significa dizer que a obra de arte seja um objeto transicional, mas apenas que nessa descrição a obra e o objeto transicional se aproximam. As proximidades dessa descrição com as especificidades técnicas da experiência analítica é o que se destaca no trecho citado. Reconhecer a psicanálise na dimensão de uma prática que se sabe fazendo e que se faz inventando, é dar um lugar fundamental para o saber e para teorização, desde que essa

teorização seja transformada pela experiência. É ainda importante ressaltar que o “inventar fazendo” não é um privilégio do artista e do analista, pois colocam o apreciador, o analisante e o analista em um processo semelhante. A relevância do processo no qual se sabe fazendo talvez seja a maior conquista, tanto para a arte, quanto para a psicanálise, não estando seus méritos exclusivamente nos objetos que cria, na primeira, ou nos sintomas específicos que dissolve, na segunda. O processo constrói a maquinaria da transformação.

Símbolos apresentativos

Ao mesmo tempo que a psicanálise subverteu e ampliou o pensamento de seu tempo, no que diz respeito ao problema da significação, articulando-o aos elementos da vida psíquica, tanto subjetiva quanto intersubjetiva, para Isaias Melsohn²⁷ ela ainda mostra suas amarras teóricas em raízes da psicologia empírica. Não nos aprofundaremos na reanálise crítica das bases filosóficas da psicanálise freudiana, empreendidas pelo psicanalista paulistano, nem assumiremos uma posição idêntica à dele sobre a influência da estética na psicanálise. Ainda assim, há passagens do seu livro *Psicanálise em Nova Chave* (2001) que merecem nosso destaque.

A principal intenção do autor é cuidar das relações entre sentido (o sensível) e significação, sem acatar uma dicotomia e hierarquia típica, que no pensamento freudiano é reconhecido por certas interpretações dos processos primários e processo secundários. O que Freud concebe como processo inconsciente, Melsohn concebe como forma original da consciência que se manifesta em um *sentido expressivo*. Função expressiva e constituição de sentido são, para o psicanalista, alternativas para o conceito de representação inconsciente. Melsohn sustenta sua teorização em estudos da fenomenologia de Husserl, Cassirer e Langer, Merleau-Ponty e Sartre, na investigação de conceitos que são tão caros à psicanálise quanto à filosofia, tais como: simbolismo, significação, percepção, imaginação e sentimento. Em nosso entender, Melsohn extrapola sua crítica à psicanálise ao pretender substituir uma noção tão fundante da psicanálise como a noção de inconsciente por consciência expressiva. Mesmo porque, “se fosse preciso encontrar numa só palavra a descoberta freudiana, seria incontestavelmente na palavra inconsciente” (LAPLANCHE E PONTALIS, 1992/1998, p. 236). Vale dizer que não estamos de acordo que, na teoria freudiana, o inconsciente

seja apenas o reservatório das representações recalçadas, especialmente depois da segunda teoria pulsional e dos estudos freudianos sobre o trauma. Os limites da abordagem de Melsohn se colocam pelo não reconhecimento da dimensão econômica, dinâmica e conflitiva que envolve o inconsciente, especialmente em relação às manifestações irrepresentadas da pulsão (GREEN, 1990, 1994a; BOTELLA, 2002). O autor propõe que não há pulsão sem forma, o que cria uma restrição para a análise das forças de desligamento e para a dimensão irrepresentada e irrepresentável do psiquismo (GREEN, 1993/2010), que tanto nos interessa destacar. O que fica ainda na sombra nessa abordagem é a inibição dos processos de figurabilidade e simbolização.

Ainda assim, a abordagem de Melsohn nos desperta certo interesse que se refere ao destaque que sua teorização dá às formas encarnadas da manifestação da pulsão, sustentando uma análise sobre as formas simbólicas originárias. Apesar de haver outros autores que trabalham diretamente com a metapsicologia do originário, como é o caso de Aulagnier (1979) - com a noção de pictograma- e de Anzieu (2009) - com a noção de significantes formais- o que nos faz, nesse momento, recorrer a esse psicanalista diz respeito ao fato de Melsohn incrementar a metapsicologia do originário e do onírico, especialmente, através de investigações da estética, generosamente explicitadas.

Os limites da influência de certas teorias estéticas para a psicanálise está no fato de elas, geralmente, analisarem expressões já formadas, e não as inibições dos processos de simbolização. As investigações dos processos criativos e da apreciação estética, mais próximos do ateliê, dos espaços expositivos e da experiência psicanalítica, têm mais chances de investigar os limites dos processos de transformação do sentido e apresenta seu desfuncionamento e sua inibição.

Melsohn propõe que a constituição do sentido se dá pela ligação com a experiência estética. Como já dissemos, o autor é bastante influenciado por Suzanne Langer, o que permite sustentar a experiência estética como experiência simbólica. No sentimento expressivo, o sentido está na própria forma e no modo como a forma é apreendida pelo sujeito. Toda a produção humana está permeada dessa forma básica de percepção e de atribuição de sentido da expressividade, mesmo quando se trata de pensamento científico. Para esses autores, não há uma diferença entre conteúdo e sentido. Essa formulação é fundamental, comum tanto a Pareyson, Dewey e Langer, nas obras citadas, e sustenta uma posição crítica e inovadora de Melsohn sobre a psicanálise e sobre a noção de conteúdo recalçado, por exemplo. Escapam a ela, no entanto, as experiências de ruptura e do disforme que também participam da experiência estética.

O que é tomado como conteúdo latente do sonho, ou do sintoma, não deve ser pensado, a partir dessa revisão, como origem, mas como resultado da análise, e tem efeitos no manejo e na interpretação em análise. Ou seja, o conteúdo não estava lá, tal como é revelado para ser desvelado como representação recalcada, mas é uma derivação já transformada, uma produção da análise. Nessa formulação a função de simbolização é colocada em tempos primordiais da experiência do humano com o mundo e toda a percepção, nesse sentido, já é uma forma que organiza e atribui sentido para o mundo. A crítica à concepção do sensorial como estímulos captados do mundo e reproduzidos internamente surge a fim de destacar a atividade do sujeito na apreensão do mundo. Essa aproximação entre estética e psicanálise nos permite analisar de maneira mais complexa o simbolismo a partir de formas primordiais de simbolização estética que se estendem para além do que é discursivo e/ou determinado pelo pensamento lógico matemático.

Vale ressaltar que, na análise de Melsohn há uma ampliação dos processos de simbolização, o que é uma das maiores contribuições da psicanálise na análise dos sintomas, chistes, atos falhos e sonhos já desde Freud. No entanto, como já apontamos, fica de fora a dimensão não representável do inconsciente e da memória. O modelo freudiano da memória inclui inscrições psíquicas, não representadas. “Freud não tem uma concepção estritamente empírica de memória, segundo a qual ela seria um receptáculo puro e simples de imagens” (LAPLANCHE e PONTALIS, op.cit., p. 449). O problema complexo da representação, da percepção e da realidade em Freud não se resume a uma representação interna fiel e referida exclusivamente ao objeto da realidade. O sistema mnésico é composto de séries associativas e é conduzido pela pulsão.

Aquilo que não é simbolizado ou simbolizável em certas experiências, tema central nas investigações de Green (1994, 1995) e Roussillon (2011), fica de fora nessa teorização. Apesar disso, nos parece ainda importante em psicanálise dar ênfase à ampliação da noção de pensamento simbólico, pela inclusão de formas não discursivas e não denotativas do sentido, especialmente influenciados pela dimensão estética.

O que desejamos destacar é que a influência que Melsohn recebeu da estética transforma suas intervenções em análise, dando relevância a outra lógica não dependente do conteúdo recalcado. Essa posição contribui para destacar a figurabilidade como uma dimensão da estética na experiência psicanalítica.

Forma e expressão

A imbricação das formas simbólicas produz uma articulação entre o que Melsohn chama de pensamento expressivo e a experiência estética. Segundo o autor:

[...] as manifestações da vida afetiva não se fazem através da linguagem puramente denotativa e sim por meio de formas linguístico-poéticas, formas propriamente expressivas [...] a linguagem poética, perpassada que é pela função expressiva, é da ordem da vida afetiva, porque emana diretamente dela. (Melsohn, 2001, p. 205)

Em sua origem, a palavra *Idea* significa forma, do grego e que equivale à visão mental como elemento constitutivo do sentimento. Segundo Melsohn *Idea* é “Forma exterior, configuração, manifestação, estado, estrutura, arranjo e estilo em composição literária, musical ou plástica, princípio constitutivo que confere a um ser sua natureza própria.” (ibidem, p. 227). O psicanalista está interessado na forma do poeta e acredita que a matéria imbricada na forma poética recria a palavra “[...] dá nascimento a sentidos originais da linguagem, fratura e recria a língua” tal como potencialmente pode fazer uma análise.

Há uma diferença essencial entre o que Melsohn concebe como sensorial e sensível. O primeiro termo nasce da perspectiva empirista da fisiologia, na qual o aparato de percepção capta estímulos dos objetos e os reproduz internamente. O segundo termo supõe formas primeiras de simbolização e de expressão, que ligam o sujeito ao objeto. As sensações não são reproduções da realidade, mas imagens produzidas a partir da realidade. Para Melsohn, os objetos não são apreendidos como estímulos sensoriais sobre os quais o sentido afetivo se associa. As sensações são apreendidas como formas com sentido afetivo, como formas significantes originárias que mobilizam as pulsões.

Na primeira fase da vida, a tensão interna que se resolve através de um objeto faz esse objeto ser tomado pela criança por sentidos. Tão arriscado quanto constitutivo, esse suposto encontro provisório com o objeto é, para Melsohn, decorrente de uma externalização da pulsão através de processos que dão vida aos primeiros objetos através da mediação do cuidador.

Destaca-se na relação mãe-bebê as qualidades estéticas dos atos triviais de cuidado pela musicalidade da voz e pela qualidade do gesto. Esse campo estético constrói uma ponte que une mundo interno com mundo externo. Esses estados primordiais da experiência com o mundo são puntiformes, desligados entre si, e se ligam através da constituição da experiência interna do tempo e da memória, que é uma

aquisição tardia. Dessa hipótese constitutiva decorre uma hipótese psicopatológica. As formas inarticuladas da percepção permanecem e estão na base dos processos oníricos, criativos e apreciativos, como sugere Ehrenzweig. No entanto, a inibição das forças capazes de ligar essas formas inarticuladas apontam para um risco na exclusividade desse funcionamento pontiforme, no qual as experiências estão isoladas e não se ligam entre si.

Há, para Melsohn, uma relação imbricada entre a construção dessa memória e a linguagem. A linguagem é tomada como uma das formas de ligar as experiências, colocá-las no tempo, encontrá-las novamente e reconhecê-las. Ela permite que, através da organização de conjunto de impressões presentes, sejam veiculadas impressões não presentes, o que dá à criança uma fome de nomes como forma de manifestação do seu desejo de saber sobre as coisas e ter uma atividade sobre as coisas. Essa função representativa da linguagem que organiza de maneira discursiva, ordenando e integrando as experiências, no entanto, não é a única forma de ordem estabelecida pelo psiquismo. Para o autor, a função expressiva estabelece conexões e sintaxes que destacam o valor afetivo da palavra e o sentido afetivo da experiência, que está presente no mito e nas artes da linguagem. As formas não discursivas não representam, mas apresentam o afeto. Nas artes da linguagem as palavras e a sintaxe lógico-gramatical são suporte e instrumento de expressão. O uso da linguagem nesses casos atende à significação, no plano da descrição do fenômeno, e também à expressão do afeto, tal como em uma sessão de análise. Uma mesma expressão verbal pode ter várias funções simultâneas: emotiva, poética e descritiva, por exemplo. O nome é uma expressão que produz uma síntese e uma decomposição do objeto na forma discursiva, denotativa. Em formas poéticas de uso dos nomes com seu ritmo, sonoridade, e sentido, comuns na poesia, mas também em formas espontâneas de expressão, o que também pode se dar em uma análise, a palavra ganha formas apresentativas, expressivas e estéticas. Os ritmos experimentados entre tensões e apaziguamentos, compressões e expansões, produzem uma temporalidade na poesia, na música e em outras formas de experiência que é intrínseca aos atos psíquicos. O que a arte faz é encarnar e fixar esses movimentos anímicos, que, sem essa ação, são efêmeros. O objeto artístico, segundo Langer, é uma forma simbólica que concebe a lógica do sentimento.

Melsohn propõe uma diferenciação dos termos sentido e significação que pode refinar o uso dos termos e a discussão. Sentido está articulado à expressividade, e significação, ou representação, se articula às estruturas sintáticas de denotação. São

distinções feitas por Cassirer, Langer e Lyotard, sobre esses ou outros termos, a fim de diferenciar a dimensão discursiva: da referência, da denotação, da significação, do *meaning*; da dimensão não discursiva: presentificadora, expressiva, do sentido, *import* e *significance*. Daí encontramos em diversas manifestações culturais, o que também é fundamental na análise, essa segunda dimensão, não denotativa, mesmo quando se trata da fala como forma privilegiada de se aproximar do afeto e da experiência subjetiva. Na opinião de Melsohn, é um equívoco acreditar que o sentimento do paciente está escondido atrás de representações e percepções conscientes substitutivas e falsas. O sentimento se apresenta na formulação de superfície do paciente, pois em toda fala coexistem níveis denotativos e níveis de sentido afetivo.

As tensões e os movimentos que os artistas imprimem em suas obras, seja na pintura, escultura, dança, música, poesia, são formas inerentes aos ritmos e às experiências próprias do sentimento acentuadas, captadas e expressas pelos artistas. “A obra de arte revela uma forma análoga à do sentimento” (MELSOHN, 2001, p. 98), mesmo quando este é o de ruptura, acrescentemos. Há formas de condensação típicas do sonho, formuladas já por Freud, que estão igualmente presentes nas formas poéticas e que aparecem não nos sentidos denotativos dos termos, mas no modo como se articulam, inclusive nas sonoridades análogas às experiências perceptivas.

A sessão psicanalítica não é uma obra de arte. No entanto, a semiologia da obra de arte é um instrumento valioso que os permite compreender que a expressão dos sentimentos na fala do paciente obedece a conformações estruturais peculiares e análogas às que são determinantes do objeto artístico [...]. Olhar e ouvir as coisas do mundo, como se elas não mais estivessem inseridas na ordem trivial habitual, abre a percepção para um halo de sentido indizível que delas emana, seu aspecto fisionômico ou expressivo. (ibid., p. 99)

À semelhança do que se passa na construção poética, a interpretação psicanalítica e seus efeitos de mudança resultam da união do sentido expressivo e da significação, do som e da letra, do poder musical e designativo da palavra. (ibid., p. 121)

É preciso, no entanto, reconhecer que a dimensão econômica do psiquismo, que está na base de todos os processos descritos pelo autor, está implícita no modo como são descritos os processos psíquicos nessa abordagem. Os limites dos processos de simbolização estão na sombra, justamente por ela se ocupar da ampliação dos processos de simbolização em sua dimensão constitutiva, e não sua inibição psicopatológica. É provável que uma investigação dos relatos clínicos de Melsohn dê figuras mais fortes para a análise de seu pensamento, assim como apresente seus limites, a partir daquilo

que não é completamente simbolizável de toda experiência, o que inclui a experiência dos analistas com seus pacientes e o hiato inevitável entre a experiência clínica e as formas teóricas que ela venha a ganhar.

É preciso reconhecer que as conceitualizações da estética dos símbolos apresentativos e da formatividade têm limites de interesse para a psicanálise por não trabalharem diretamente com as dimensões irrepresentadas e irrepresentáveis da experiência, apesar de destacarem as formas originárias de simbolização e apresentação. A dimensão de força na experiência estética é apontada, mas não há nenhuma noção explícita dentro desse arcabouço teórico que lide de modo mais contundente com essa dimensão da experiência estética, tal como a noção de pulsão consegue alcançar.

6- “O sentido não está na frase como manteiga no pão... toda a paisagem é inundada pelas palavras como que por uma invasão.”

A filosofia de Merleau-Ponty não é objeto de investigação central neste trabalho, mesmo porque ele não tem cunho filosófico. Ainda assim, uma “influência de base” deve ser reconhecida para discriminar certos problemas que a psicanálise enfrenta. Não são sem efeitos para a psicanálise as formulações do filósofo francês, especialmente para aquela psicanálise que reconhece uma dimensão estética na experiência psicanalítica.

Merleau-Ponty propõe rever a ruptura entre sujeito e objeto na filosofia e toma a percepção, não como um receptor, mas como modelo de reflexão, numa reversibilidade permanente entre sujeito e objeto. Concebe-se na região originária da *aethesis* um dinamismo e um simbolismo próprio, um “logos do mundo estético”, como destaca Chauí (1984)²⁸. Em oposição a um realismo ingênuo que reduz o real à dicotomia sujeito-objeto, fundado nas pesquisas segmentadas da sensação e da percepção, Merleau-Ponty aponta as relações entre o idealismo filosófico e o empirismo científico, mostrando os equívocos das formulações empiristas que tomam a aparência das coisas como engano e distanciamento da verdade, por trás da aparência. Segundo Chauí, “as dicotomias são, portanto, as faces complementares de um engano comum e originário” (ibid, p. X).

O desenvolvimento do pensamento de Merleau-Ponty estabelece uma relação entre percepção e representação e exige formular que todo conhecimento tem origem

²⁸ Introdução de *Textos Selecionados* de Maurice Merleau-Ponty, (1984, p. VII).

em um nível sensível. “Isso significa, sobretudo, revelar que a vida representativa da consciência não é primeira, nem única, isto é, não é fundante nem definidora do que sejam a consciência e o mundo” (ibidem. p. XI). A percepção é fundante em relação à representação, e esta última continua um conhecimento originado no mundo sensível. O corpo, não como conjunto de mecanismos físico-fisiológicos, é partícipe. O corpo, como experiência originária, é aquele que recebe e produz significações, e no corpo a ambiguidade ativo-passivo ganha, em sua reflexividade, o lugar do visível que se vê, do tocado que se toca, do sentido que se sente²⁹. A confusão parcial entre vidente e visível é constitutiva de todo pensamento num campo de investigação feito de significações sensíveis.

As formulações merleau-pontyanas sobre a linguagem são efeito do lugar atribuído à percepção e à estética em sua filosofia. A significação é pensada tanto dentro de uma linguagem muda (o sonho mudo e as artes visuais, por exemplo), convocando a palavra, aquela que em sua origem cava um fundo de silêncio; o visível que se dá a ver a partir de um fundo invisível. Nesse jogo linguístico no qual o gesto, o traço e a cor podem ser eloquentes e a palavra muda, o estético, entre a palavra e a visualidade, é delineado como aquilo que transforma a significação. Chauí, ainda na introdução de *Textos Selecionados* para apresentar o enigma da linguagem no pensamento de Merleau-Ponty, diz:

[...] nela (na linguagem) a significação sempre ultrapassa o significante, e este sempre engendra novas significações, de sorte que entre significação e significante nunca existe equilíbrio, mas ultrapassamento de um pelo outro graças ao outro. Esse ultrapassamento é o sentido. (Chauí, p. XIII In *Os pensadores: Textos Selecionados*, 1984)

Nas palavras de Merleau-Ponty:

Se a palavra quer encarnar uma intenção significativa que não passa de um certo vazio, não é só para recriar no outro a mesma carência, a mesma privação, mas também para saber que há carência, que há privação [...] Trata-se, para esse desejo mudo que é a intenção significativa, de realizar certo arranjo dos instrumentos já significantes ou das significações já falantes (instrumentos morfológicos, sintáticos, lexicais, gêneros literários, tipos de narrativa, modos de apresentação do acontecimento etc.) que suscite no ouvinte o pressentimento de uma significação diferente e nova, e realize naquele que fala ou escreve a fixação da

²⁹ Sobre a reflexividade no pensamento de Merleau-Ponty, é fundamental destacar que, ao nosso entender, não se trata de uma especularização total, já que, em linhas gerais, a lógica do pensamento de Merleau-Ponty inclui uma dimensão negativa que sustenta que todo o visível tem no fundo uma dimensão invisível.

significação inédita nas significações já disponíveis. (MERLEAU- Ponty, 1960/1991, p. 96)

Reconhece-se nessa filosofia o real, sempre transbordante, aquém ou além das possibilidades de significá-lo. Aceitar a convocação permanente para criar formas de sensíveis de significação só é possível ao se reconhecer a incompletude dessa atividade. O enigma da linguagem está justamente no fato de, nela, o sentido sempre ultrapassar as possibilidades dos significantes, num certo desequilíbrio contínuo e motor capaz de produzir um sentido.

A linguagem não é tradução, não é uma técnica de cifração e decifração de significações já prontas, e ela não supõe a sua tabela de correspondência. “o sentido só aparece engastado nas palavras”³⁰. Ela é mostraçã³¹ (ibid., p. 43).

A palavra operante faz pensar, e o pensamento vivo encontra magicamente as suas palavras. Não há o pensamento e a linguagem [...]. As operações expressivas ocorrem entre palavra pensante e pensamento falante, e não como se diz levemente, entre pensamento e linguagem. (MERLEAU- PONTY, ibid., p.18)

O que se destaca na filosofia de Merleau-Ponty sobre a linguagem é o fato de o campo da palavra e o campo da visualidade não serem drasticamente separáveis. A visualidade, sua dimensão visível e invisível, serve para a compreensão de qualquer linguagem. Na imagem palavra ou na imagem coisa há uma dimensão invisível/indizível que funciona como ponto zero de toda linguagem. Aquilo que não se vê e sobre o qual é impossível dizer opera como motor para qualquer visualidade e para qualquer dizer. Toda linguagem é indireta, alusiva e guarda sua ligação com o silêncio. A linguagem é capaz de significar quando não é cópia de um pensamento já pensado, mas quando se desfaz e refaz. O filósofo, ao tomar como modelo de pensamento as “artes mudas”, como a pintura, especialmente em sua análise da pintura de Cézanne, resgata o fundo de silêncio de qualquer linguagem. Pintura e linguagem discursiva são comparáveis quando as afastamos daquilo que representam para pensá-las como expressão criadora. O pintor e o escritor apresentam aquilo antes informulado, não formado em nós, sobre o qual só teremos um pensamento se o vivermos esteticamente.

³⁰ Aqui, o problema do conteúdo e da forma comum à estética e às práticas de interpretação, inclusive à psicanálise, se evidencia e vai sustentar a importância da revisão da interpretação por desvelamento.

³¹ A ideia de mostraçã remete ao conceito metapsicológico central desse trabalho: *Darstellung*, no seu sentido de apresentação.

A palavra não se explica como tradução de um sentido mudo. Antes, ela é criação de sentido, tal como uma imagem potencialmente também o faz. A linguagem não “veste” as ideias já prontas, mas encarna e dá forma às significações na mediação entre o eu e o outro. A linguagem não está dada, mas se constitui pelo seu próprio uso, compondo-se de elementos imprevisíveis na medida em que estamos instalados nela.

O sentido não está na frase como manteiga no pão, qual segunda camada de “realidade psíquica” estendida por cima do som: o sentido é a totalidade do que se diz, a integral de todas as diferenciações da cadeia verbal, é dado com as palavras aos que possuem ouvidos para ouvir. E, reciprocamente, toda a paisagem é inundada pelas palavras como por uma invasão. (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 149)

Merleau-Ponty fala de uma significação “linguagreira” que media uma intenção muda e a palavra, de tal modo “que minhas palavras me surpreendem a mim mesmo e me ensinam o meu pensamento” (1960/1991, p. 94). A proposta de Merleau-Ponty sobre a linguagem, diferentemente de pensar uma linguagem universal na qual as línguas seriam apenas seu embaralhamento, propõe uma fenomenologia da palavra na qual o que interessa é “a experiência da língua em nós” (ibid., p. 93). A linguagem, esse curioso equilíbrio em movimento, é quase corporeidade. A palavra é comparável ao gesto.

A linguagem é, pois, este aparelho singular que, como nosso corpo, nos dá mais do que pusemos nela, seja porque apreendemos nossos próprios pensamentos quando falamos, seja porque os apreendemos quando escutamos os outros. Quando escuto ou leio, as palavras não vêm sempre tocar significações preexistentes em mim. Têm o poder de lançar-me fora de meus pensamentos, criam no meu universo privado cesuras por onde outros pensamentos podem irromper. (ibidem, p. 95)

As considerações do filósofo sobre a imagem e o lugar legítimo de uma linguagem muda nos exige uma revisão também no território psicanalítico. Segundo Merleau-Ponty:

A palavra imagem é mal reputada porque inconsideradamente se acreditou que um desenho era um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental era um desenho desse gênero no nosso bricabraque privado. (ibidem, p. 90)

O pensamento de Merleau-Ponty constrói um grande guarda-chuva de problemas entre a percepção e a linguagem no campo filosófico. O trabalho teórico do filósofo tem ressonâncias no pensamento psicanalítico que declaradamente recolheu as influências

desse autor, a exemplo de Pontalis, na França, Nelson Coelho Junior e João Frayze-Pereira, no Brasil, para citar alguns autores cujas ideias são trabalhadas mais diretamente neste trabalho.

Coelho Junior descreve a noção de percepção por sua ambiguidade de ser simultaneamente abertura para o externo e projeção do próprio, de tal modo que a polarização entre sujeito e objeto se problematiza, a partir da hipótese de uma mútua constituição entre sujeito e objeto, percepção e realidade. A percepção, uma das relações mais originárias com o mundo, se dá através de um “contato sensível que nos apresenta a realidade ao mesmo tempo em que a constrói” (COELHO JUNIOR, 2000, p. 73 e 74).

Há uma porosidade inaugural na situação analítica, na qual a percepção, tal como concebida por Merleau-Ponty, é um elemento fundamental na relação transferencial/contransferencial. Nas palavras de Coelho Junior:

Afirmar a objetividade da percepção ou a subjetividade da percepção é estar cego para a permanente ambiguidade do ato perceptivo; perceber é, ao mesmo tempo, abertura para o externo, para o diverso, para o que se objetiva e “projeção” do próprio, do interno, daquilo que se constrói como subjetivo. Para ser exato, é a própria oposição sujeito- objeto que é abandonada nessa perspectiva. (COELHO JUNIOR, 2000, p. 73)

Essa filosofia incita a psicanálise contemporânea a reencontrar em Freud relações menos hierarquizadas entre a percepção e a linguagem e entre a apresentação e a representação. As formulações de Merleau-Ponty delimitam um território apontando as problemáticas comuns entre a psicanálise e a estética que esta filosofia engendra. Há um movimento incessante do campo das experiências mudas e invisíveis para o campo das experiências eloquentes e visíveis, um convocando o outro, num fundo inesgotável de silêncio e invisibilidade. Dissolver a hierarquia entre percepção e representação, e sustentar que entre elas há uma relação não polarizada entre o sensível e o inteligível na atribuição de sentido de uma experiência, amplia os recursos de significação na experiência analítica. Nossa intenção é, a partir do reconhecimento de uma relação não hierarquizada entre o campo da percepção e da representação, fazer trabalhar a dimensão estética dos processos psíquicos pela ligação entre a visualidade e a palavra, através da noção de apresentação/figurabilidade.

As contribuições contemporâneas de Rancière se articulam a essa discussão. O autor resgata a ideia de testemunho, no sentido do testemunho da tragédia grega no qual

“[...] o saber se define não como ato subjetivo de apreensão de uma idealidade objetiva, mas como determinado afeto, uma paixão ou mesmo uma enfermidade do vivente. O próprio saber constitui um crime contra a natureza” (RANCIÈRE, 2001/2012, p. 28). O filósofo aproximará a estética da psicanálise, a partir dessa solidariedade entre as coisas do pensamento e as coisas do sofrimento, tomando Édipo como a ficcionalidade daquilo que sabe e não sabe, cuja maior especificidade é essa identidade de contrários comum tanto à psicanálise quanto à estética, assim como à noção de Baumgarten de “clareza confusa”. Segundo o filósofo francês, quem começa essa revolução é Vico, no século XVIII, em *Ciência Nova*, contrariamente a uma tradição representativa. Vale dizer que seus problemas não eram os problemas da arte, mas os da hermenêutica, a partir de materiais teológicos e poéticos. O que Vico propõe é acabar com a suposição de uma sabedoria misteriosa oculta nas escritas imagéticas e nas fábulas poéticas. Trata-se de uma nova interpretação na qual a imagem está menos ligada ao seu suposto sentido oculto e mais às condições de sua produção. O elogio a Vico destrói, porém, a imagem do poeta como inventor de fábula. Há numa indistinção entre história e ficção e ênfase, num tempo no qual pensamento e imagem não se separavam, assim como não se separavam o abstrato e o concreto. Nessa união está propriamente a experiência de testemunha. “Os homens, com efeito, cantaram antes de falar, antes de passar para a linguagem articulada. Os encantos poéticos da palavra cantada são, na realidade, os balbucios da infância da linguagem [...]” (ibid., p. 30).

Assim, o que antes era um privilégio do poeta é tomado como elemento próprio da linguagem, numa linguagem que não é um instrumento de pertencimento. Ela é um:

[...] testemunho de um estado da infância da linguagem, do pensamento e da humanidade. Homero é poeta graças à identidade do que ele quer e do que não quer, daquilo que sabe e daquilo que ignora, do que faz e do que não faz. O fato poético está ligado a essa identidade de contrários, a essa distância entre uma palavra e aquilo que ela diz. Há solidariedade entre o caráter poético da linguagem e seu caráter cifrado. (ibid., p. 30)

Essa posição de que o fato de a arte ser um testemunho entre *logos* e *pathos*, entre pensamento e sensibilidade, é tão comum à estética quanto o é à experiência psicanalítica. Temos aí, em outros termos, que não podem ser subsumidos à psicanálise, uma estética que mostra sua proximidade com os termos psicanalíticos: pulsão, figura, apresentação e sublimação. É possível investigar esses termos em psicanálise a partir

das influências da estética para que eles mostrem toda sua potência de interpretação de fenômenos da experiência subjetiva intrapsíquica e compartilhada.

Esse capítulo, tratou de promáticas tradicionais da estética através de autores tais como Ehrenzweig, Pareyson, Melsohn, Merleau-Ponty, Rancière e indicou quanto as questões levantadas pela estética podem enriquecer a reflexão psicanalítica, seja na reflexão da prática clínica, quanto da própria metapsicologia. A direção privilegiada de investigação foi da estética para a psicanálise. No próximo capítulo, essas influências serão recolhidas de modo mais próximo dos conceitos metapsicológicos, especialmente os que estão em jogo na metapsicologia dos sonhos, como destaque para a noção de *Darstellung*.

B- A EXPERIÊNCIA ONÍRICA COMO MODELO DO ESTÉTICO: ESTUDOS SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE IMAGEM E PALAVRA, APARTIR DA NOÇÃO DE FIGURABILIDADE

Freud manifesta claramente suas reservas [...] em relação a um “misterioso inconsciente”. “Por muito tempo confundiram os sonhos com seu conteúdo manifesto”, escreve ele, “Não devemos agora confundi-los com os pensamentos latentes” (FREUD, 1923, 149). Voltará em várias ocasiões e com insistência à ideia de que o sonho nada mais é senão uma forma de pensamento, um pensamento como qualquer outro. (PONTALIS, 2005, p. 36, grifos do autor no original entre aspas)

Certo número de sonhos que ocorrem durante as análises são intraduzíveis [...] são comparáveis a escritos criativos bem-sucedidos que foram artisticamente elaborados e nos quais os temas básicos ainda são reconhecíveis, malgrado tenham sido submetidos a alguma reordenação e transformação. (FREUD, 1923, p.141)

Estamos avisados do receio de Freud de que seu modelo de análise do onírico pudesse fundamentar qualquer projeto estético. Porém, esse receio se instalava justamente pela atração que o tema exercia no fundador da psicanálise, pelos riscos de retirar sua teoria do campo científico e por seu fascínio pela atribuição de sentido. No entanto, essa influência não foi controlável e tanto Freud exercitou outros modelos de conhecimento quanto a arte se sentiu atraída pela psicanálise.

Um exemplo desse receio está nas muitas ressalvas que o pai da psicanálise teve diante do uso da psicanálise pelo surrealismo (BOLLAS, 2010, PONTALIS 1988/1991), que teremos chances de abordar mais adiante nesse trabalho, no texto “Poética da desfusão”. No entanto, sem nos alinhar às posições, por vezes, ingênuas do surrealismo e sem nos alongar nessa questão nesse momento, nos parece possível colocar em série: experiência estética, figurabilidade e experiência onírica. Ou seja, é possível reconhecer na transformação psíquica do trabalho dos sonhos (uma das preocupações mais importante de Freud em relação aos sonhos) uma dimensão estética da experiência subjetiva, homóloga à formatividade da obra. O reconhecimento do estético nos sonhos não implica, como temia Freud, que os processo oníricos sejam tomados como uma experiência sem sentido. Trata-se de imbricar o sensível (perceptível) e o inteligível do sonho como “forma de pensamento”, tal como Freud sugere na epígrafe. Um pensamento que se dá privilegiadamente por imagens, mas do qual participam todos os modos de percepção, solidariamente. Como já apontamos, há outros modelos estéticos em Freud, com destaque também para a experiência de

arrebatamento ou a ruptura do *estranhofamiliar*. Vale ainda apontar o complexo entrelaçamento do onírico e do *estranhofamiliar* na experiência psíquica.

Segundo Loureiro (2005), a partir das críticas de Gombrich, não são os sonhos o melhor modelo freudiano para a compreensão da experiência estética em Freud, e sim os chistes, pela relevância que a análise dos chistes dá a seus aspectos formativos e seu caráter intersubjetivo. Não se trata, nesse caso, de discordar da premissa, já que a perspectiva conteudista e tradutiva de revelação do conteúdo recalcado na interpretação dos sonhos é bastante forte. No entanto, apesar de não exclusiva, esta perspectiva pode perder a dimensão formativa na análise dos sonhos. Nossa intenção, porém, é reconhecer a abertura que existe na teoria dos sonhos para o resgate de sua dimensão estética. Vale dizer que a dimensão formativa dos sonhos não escapa a Freud, ela é um meio de acesso ao pensamento inconsciente. Em 1932, ele destaca essa dimensão dos sonhos: “já lhes disse que aprendemos a fazer uso em nossas interpretações, até mesmo dos aspectos puramente formais do sonho manifesto” (FREUD, 1932, p. 35).

Ainda é preciso destacar o sonho como experiência, especialmente a partir das formulações de Dewey sobre o parentesco entre a noção de experiência e o estético, como aquilo que tira a percepção do hábito e abre para novos sentidos. Segundo Pontalis (2005, p. 33), a dimensão de experiência do sonho é subestimada por Freud, a fim de destacar sua dimensão de sentido. Resgatar a dimensão de experiência do sonho, não implica, porém, em subestimar seus sentidos, mas antes reconhecer o entrelaçamento dessa dupla dimensão. A experiência de sonhar traz consigo uma força da atração maior do que o sonho como produto, uma atração que Freud atribui ao recalcado, ao infantil, ao visual e [...] à mãe para, em outro tempo, tomar o sonho como produto do inconsciente a ser desconstruído e refeito metaforicamente no processo de análise.

No trabalho do sonho há conversão do afeto para a “colocação em imagens” pelo trabalho de figurabilidade. No relato do sonho há conversão das imagens para a “colocação em palavras”. É fundamental formular que há uma inevitável perda nestes trabalhos de transformação psíquica. Será a partir da elaboração de uma perda que a transformação psíquica acontecerá, como uma possibilidade tanto do sonhar como experiência psíquica, quanto da construção de sentidos derivados de um sonho. A elaboração dessa perda é ela mesma abertura para a construção de outros sentidos para a experiência ou ainda para a desconstrução dos sentidos fixados.

Nosso interesse é apontar de que modo as leituras estéticas que empreendemos são capazes de colocar em foco certos elementos do modelo freudiano do sonho revisitando-o dentro de seu próprio arcabouço teórico. Começaremos os estudos sobre a figurabilidade tratando de uma problemática de base que se refere às relações entre imagem e palavra, para em seguida abordamos diretamente a noção de *Darstellung*.

1- Considerações sobre imagem, palavra e sentido

As preocupações freudianas sobre a relação entre a imagem e a palavra são descritas, não apenas conceitualmente mas muito próximas das experiências afetivas de Freud, desde o início de sua obra, como é o caso do texto *Sobre os Mecanismos Psíquicos do Esquecimento* (1898). Trata-se da análise de uma experiência de esquecimento de Freud em viagem de volta à Viena, depois de uma visita ao mar Adriático, que exige dele a interpretação de seu próprio distúrbio de memória. Ao tentar recomendar o trabalho de um pintor dos afrescos sobre o fim do mundo e o juízo final em Orvieto, no norte da Itália, de onde vinha, foge à memória de Freud o nome do pintor que lhe era tão familiar. Esse esquecimento não só o intriga, como o irrita profundamente por vários dias, como ele mesmo reconhece. No esforço de resgatar o nome do pintor e na falta de livros de consulta, Freud passa a se lembrar dos detalhes do dia em que visitou a cidade, do nome de outros artistas, da conversa com esse colega de viagem, mas nada o faz chegar diretamente ao nome do pintor que procura. A sensação de que o nome estava “na ponta da língua”, como costumamos dizer, mas que não pode ser mais recuperado pelo seu esforço de atenção voluntária faz valer, nesse contexto, a máxima: só mesmo ao esquecer a intenção de resgatar o esquecido será possível, involuntariamente, lembrá-lo. Não são mera coincidência as relações entre as formulações freudianas sobre o esquecimento e a técnica da associação livre pelo analisando.

Freud salienta o mal-estar que esse esquecimento, fruto da operação de recalçamento, gera até reencontrar o sentido/afeto original que fora evitado. Nesse caso, foi um colega que lhe lembrou do nome do artista e aliviou-o desse trabalho de busca.

Há uma vividez sensorial dos quadros e do autorretrato do pintor atípica para a memória de Freud, simultânea ao esquecimento do nome. Freud relata: “Vi diante dos meus olhos, com nitidez especial, o autorretrato do artista – com o rosto sério e as mãos cruzadas [...]” (FREUD, 1898, p. 276).

O pai da psicanálise descreve, passo a passo, a lógica dos processos inconscientes de esquecimento estabelecendo as semelhanças sonoras entre o nome esquecido do pintor Signorelli e os nomes lembrados de outros artistas, Botticelli e Boltraffio. Há relações sonoras e de sentido entre as palavras na língua alemã e na língua italiana e as palavras recalçadas. Na interpretação de Freud, estas traziam consigo a ligação que havia estabelecido entre morte e sexualidade, especialmente pela notícia

do suicídio de um de seus pacientes justamente por uma perturbação sexual. Há uma descrição minuciosa das operações do deslocamento e condensação sonoras que o fazem chegar às figuras substitutivas da palavra esquecida. Trata-se de um processo de transformação psíquica do nome recalcado que se apoia na assonância das palavras para ganhar outra figura para o mesmo afeto que liga sexualidade e morte.

Entendemos que essa transformação carrega uma dimensão negativa e uma dimensão positiva, numa operação que ocorre por simultaneidade. A dimensão negativa está no esquecimento/recalcamento da palavra Signorelli, esse nome que *figurou* a ligação entre morte e sexualidade, enigmas psíquicos estes que tanto mobilizam quanto escapam à representação. A dimensão positiva está presente na aparição das imagens hipernítidas do pintor e das palavras substitutas, carregadas do afeto inconsciente. Freud justifica essa ligação, nesse contexto singular, pela proximidade temporal de sua visita aos quadros do pintor e da notícia do suicídio de seu paciente. Trata-se das primeiras descrições freudianas dos enigmas da sexualidade e da morte que são eixos tanto de estruturação do psiquismo quanto da teoria psicanalítica.

Sobre a própria visão do quadro, Freud formula: “A afinidade entre os *conteúdos* deles – de um lado, o Juízo Final, o “Dia do Juízo”, e de outro, a morte e a sexualidade – parece muito superficial” (FREUD, 1898, p. 278). Freud não se contenta com essa análise mais direta e, como se trata do esquecimento de um nome, busca sua interpretação pelas associações entre palavras. Entendemos que, ao ir atrás de outros sentidos menos evidentes para seu esquecimento, escapa ao texto de Freud uma descrição de sua apreciação da obra a partir dos efeitos formativos que as imagens da obra invocam. Ainda assim, é sobre a obra que ele fala ao colega de viagem recomendando uma visita. São também essas as imagens que colocam Freud em busca de um nome. Apesar do destaque que Freud dá às associações entre as palavras, uma investigação central desse texto é a passagem entre palavra e imagem para a produção do sentido inconsciente. Podemos presumir a força da linguagem plástica e imagética da obra em Freud. Supomos que, em primeiro lugar, a imagem da obra ofereceu figuras para a angústia de Freud e uma condensação desse afeto, antes disforme, no nome Signorelli. Em segundo lugar, o nome é esquecido e, apenas num terceiro tempo, o apagamento do nome se desloca para a imagem ultranítida do artista.

Freud diz que imediatamente após a lembrança do nome do pintor: “[...] minha lembrança ultranítida dos traços do mestre, tais como representadas em seu retrato,

esmaeceu-se” (ibid., p. 277). Como podemos analisar a intensidade da imagem durante o esquecimento do nome e sua palidez após a recordação?

No primeiro e no terceiro tempo desse processo, o afeto produz uma figuração. Uma figura mobilizada pelo impossível de recobrir de maneira plena, com imagens ou palavras, as experiências com a morte e a sexualidade. Os traços inscritos a partir dessas experiências comparecem inadvertidamente na intensidade perceptiva da imagem. A morte e a sexualidade, no limite irrepresentáveis, estão intensificadas e foram convocadas a se refazer simbolicamente no encontro com a forma e a expressão da obra, gerando todo esse trabalho psíquico de ligação (imagem ultranítida, por exemplo) e desligamento (esquecimento, por exemplo).

Há nesses processos regressão à percepção, tal como acontece na alucinação onírica e nas recordações encobridoras, o que não ocorre normalmente na recordação comum. Recorrer à metapsicologia desse processo nos permite rever o movimento entre imagem e palavra na construção do sentido e seus limites, diante de um fundo que é sem sentido.

Dunker (2006), em análise do mesmo texto de Freud, discorre sobre imagem e sentido num artigo que compõe a coletânea *Sobre Arte e Psicanálise*. O psicanalista reconhece uma dimensão sem sentido na experiência estética e na experiência estética de Freud, não só no esquecimento do nome de Signorelli, como também na experiência de estranhamento e de ruptura que Freud vive na visita à Acrópole. O psicanalista formula, sobre o esquecimento de Signorelli, que:

[...] primeiro a imagem torna-se intensa, carregada, quase a forçar a angústia sobre o esquecimento; depois a imagem torna-se pálida, rarefeita à medida que o nome próprio se completa: Luca Signorelli. A obstrução de sentido é correlata da intensificação da visualidade. Inversamente, a retomada do sentido, pela interpretação do esquecimento, corresponde a um decaimento da visualidade [...]. Todavia, nessa linha a intensidade da imagem funciona a serviço do encobrimento e da deformação, o hipernítido é feito para enganar o olhar. (DUNKER, 2006, p. 33)

O autor complexifica essa lógica de compreensão, a partir de alguns conceitos de Lacan com ênfase na dimensão passiva e de ruptura de quem é olhado pela obra. Nosso destaque está numa especificidade da ideia de “obstrução do sentido”. A interpretação de Freud, na citação acima, incorre num risco de compreendermos sentido como sinônimo de palavra ou nome. Freud é mais específico em seu texto dizendo, apenas, que a lembrança do nome esmaece a imagem.

Estamos de acordo sobre a ruptura das formas de significação como uma das dimensões da experiência estética, acentuada na experiência do *estranhofamiliar* e do sublime e de que a intensidade da imagem comove Freud em Moisés, Sant’Anna e Gradiva como um despojamento de si e a “falência de qualquer pensamento garantido” (PONTALIS, 1988/1991, p. 208). No entanto, o risco está em considerar que a experiência de ruptura e de sem sentido se dá pelo apagamento da palavra e tomar a imagem como pertencente a um campo sem sentido, e não como o que invoca sentido estético, no que tange as relações de significação que se dão justamente entre imagem e palavra. É a esse risco que estamos nos opondo ao investigarmos os símbolos apresentativos, as relações entre imagem e palavra e forma e conteúdo, tal como compreendida por Merleau-Ponty.³²

No nosso entender, a falta de sentido, dentro de um campo prévio de recursos de significação, mobiliza as tentativas sempre incompletas de encontrar as figuras para o disforme do afeto, sejam elas imagens ou palavras. Ou seja, “palavra pescando não palavra”, para usar uma metáfora de Clarice Lispector³³, e sua recíproca, “não palavra pescando palavra”. Para sermos precisos, será necessário formular que o ponto de ruptura, que interrompe os movimentos de sentido, está na inibição dos recursos de refazimento da experiência de uma linguagem para a outra. Ou ainda, na inibição das transformações das inscrições pulsionais em figuras. A ruptura ocorre quando as ligações sempre provisórias entre o campo de constituição da imagem e da palavra se quebram e têm efeitos de despersonalização. Isso é diferente da ruptura de sentido comum em toda experiência estética, capaz de tirar o sentido do hábito. Green (1990, p. 36) denomina de processos terciários os processos de ligação entre os processos primários e secundários, fundamentais para a elaboração psíquica. Essa noção, forjada a partir da influência da teoria de Bion sobre as transformações psíquicas e de Winnicott sobre a transicionalidade, estabelece uma função de mediação entre os processos primários e secundários, tal como propostos por Freud. Os processos terciários trabalham em uma lógica paradoxal, “pois eles fazem contato ao mesmo tempo com duas regiões presididas por lógicas distintas e antagônicas: o sonho – tal como sonhado

³² Experiências psíquicas e estéticas de ruptura serão abordadas mais adiante nesse trabalho nos textos: “Estética negativa do *estranhofamiliar*” e “Poética da desfusão”.

³³ Essa metáfora está presente no título do livro de Helena Kon Rosenfeld, *Palavra Pescando Não Palavra: a metáfora na interpretação psicanalítica*.

e, mais ainda tal como narrado- é um exemplo preciso do que está em jogo nos processos terciários.” (FIGUEIREDO, 2014, p. 118). Os processos terciários são capazes de ligar, em redes associativas inconscientes e conscientes, as representações de coisa com as representações palavra, mesmo em situações nas quais o recalque tem uma tendência a separá-los. Os processos sublimatórios, os sonhos, a associação livre e a experiência estética são exemplos de experiências que colocam os processos terciários em trabalho. Eles operam no trânsito entre o campo intrapsíquico e o intersubjetivo.

Voltemos ao esquecimento de Freud. Nesse caso, no nosso entender, o deslocamento do afeto que dá intensidade e nitidez a certas imagens, comum na alucinação onírica, apresenta o elemento negativado, desligado, recalcado, no caso o nome, já transformado, já caminhando de volta à experiência de significação que também ocorre através de imagens. Em nossa opinião, a experiência mais radical de ruptura do sentido é também de ruptura com a forma, é sem imagens, tal como Green aponta a respeito da psicose branca (1973). Trata-se de um fenômeno que não invade o sujeito com alucinações e sua organização em delírios, mas que invade o psiquismo do vazio da pulsão de morte, inibindo seus processos, inclusive os de figurabilidade.

No apagamento do nome ou da figura original do afeto pelas operações de desligamento, outra imagem intensa pode convocar a significação e a ressignificação. O paradoxo está no fato de o deslocamento e a condensação servirem tanto às defesas e à realização de desejo como ser uma convocação para a figuração e para a transformação psíquica que exigem substitutos simbólicos.

Dunker está atento ao risco que destacamos e adverte, em outra formulação: Há “[...] uma espécie de desqualificação da imagem como uma categoria relevante para a pesquisa psicanalítica. Essa assimilação rápida demais, entre imagem e imaginário [...]. Nessa chave o sensível é reduzido ao ilusório (aparência) e ao fenômeno particular” (2006, p. 37). É comum em psicanálise a formulação de que há perda de sentido pela intensidade das imagens, a serviço do encobrimento da deformação e para enganar o olhar, como se toda imagem estivesse a serviço da alienação e do imaginário. Porém, a análise da imagem exclusivamente como alienante e dessubjetivamente, em especial ligada às análises sociais da imagem e da reprodução da imagem, exige uma revisão. Na constituição psíquica, em situações regredidas como o sono e na experiência estética, que não subjaz toda relação com a imagem esta é condição de subjetivação.

Nosso destaque à noção de figurabilidade está na contramão da ideia de que a ausência da palavra possa significar perda de sentido. Nossa hipótese, a partir de

metapsicologia de Green, supõe que o esquecimento quebra, temporariamente, os processos terciários (GREEN, 1990, p. 42), ou seja, de ligação entre os processos primários e secundários. O esquecimento de Freud o faz se aproximar do representante psíquico da pulsão que comparece sob a forma de tensão ou angústia, essa sim uma experiência de força sem forma. A nitidez da imagem, no nosso entender, secundária em relação à angústia, aponta para a ligação entre o representante psíquico da pulsão e a representação de coisa rumo ao sentido e à transformação da quantidade pulsional em qualidade.

Consideramos que há na experiência estética, tanto entrelaçamento entre o ver e o ser visto (nas descrições de sentimento oceânico, por exemplo), quanto situações de ruptura entre o que se vê e as condições de acolher o visto (na experiência do *estranhofamiliar*, por exemplo). Nossa hipótese é de que a experiência de esquecimento tangencia, no primeiro tempo, essa ruptura e que a nitidez da imagem já é um modo de ligação pela figuração.

Segundo Dunker, “O que pudemos acompanhar (no texto de Freud de 1898) é uma espécie de narrativa, a história da luta entre esquecimento e lembrança, entre imagem e palavra, entre luz e sombra, entre sentido e perda de sentido” (DUNKER, 2006, p. 34, parênteses meus). Segundo Dunker, “é preciso romper com essa hierarquia medieval que colocava na cúspide das ordens de saber a teologia, abaixo desta a matemática e a filosofia, e abaixo destas a música e as artes” (ibid., p. 39).

De outro modo, o reconhecimento de uma dimensão irrepresentada do psiquismo coloca em destaque processos psíquicos originários de apresentação (*Darstellung*), nos quais palavra e imagem têm valor semelhante. Destacam-se as condições de apresentação de inscrições antes sem representação e o movimento entre o campo discursivo e não discursivo da experiência. O que coloca em ação apresentação e representação psíquica é a tensa e incompleta relação entre a força e sentido a qual está submetido

Há experiências que estão provisoriamente irrepresentadas, mas também experiências irrepresentáveis para o psiquismo, como aquilo que excede as condições (temporárias ou não) de representação e simbolização.

Pontalis complexifica o problema da visualidade em psicanálise:

A psicanálise libertou o imaginário, estendeu para além do campo da percepção o domínio do visível e assinalou sua influência tanto na vida

pessoal quanto coletiva: os sonhos, devaneios, fantasias, cenas visuais, o teatro privado e as cidades ideias dos visionários nunca param de nos acompanhar. Em outro sentido, porém, ela desacredita esse visível, destituindo-o da condição a que ele aspira: o inconsciente [...] não se dá a ver. (PONTALIS, 1990/1991, p. 161)

Podemos complementar. O inconsciente não se dá a ver diretamente. Para o analista francês, a imagem não acolhe plenamente o inconsciente e, ao mesmo tempo, se deixar atravessar pela pulsão, porém apenas a partir de um trabalho de transformação.

A análise contemporânea dos textos de Freud que abordam a experiência estética, a experiência criativa e a metapsicologia das relações entre imagem, palavra e afeto questiona a hierarquia entre imagem e palavra para a produção de sentido, tal como propõe Rancière (2001/2012) e para a desconstrução dos sentidos habituais. Como já formulamos anteriormente, há uma passagem da exclusividade do regime representativo para o regime estético numa relação que se estabelece entre o visível e o dizível. Para o filósofo, essa é a revolução da estética. Nossa hipótese é de que a figurabilidade é uma noção freudiana permeável à influência do que Rancière chama de revolução estética.

2- Estudos sobre a *Darstellung*: apresentação/figurabilidade³⁴

As experiências fantasiosas, devaneantes e oníricas são materiais classicamente privilegiados para a análise dos processos psíquicos. Apresentá-las em análise, muitas vezes, já é dar a elas um destino intersubjetivo e faz uma exigência de transformação psíquica. Lembremos que há situações em análise nas quais a inibição e a resistência são tão intensos que fazer o transporte metafórico da experiência subjetiva por gestos, atos, jogos e palavras para a cena analítica já indica um trabalho de analista e analisando que comporá a construção e desconstrução dos sentidos das fantasias, dos sintomas, dos devaneios e dos sonhos. Ou seja, a transformação por figurabilidade não é um processo exclusivo dos sonhos, apesar de sua análise ser um modelo privilegiado de análise dos processos de condensação e deslocamento.

A análise do conceito metapsicológico de *Darstellung* (apresentação ou figurabilidade) mostra um interesse específico para abordarmos a experiência estética e a criatividade (ROUSSILLON, 2013) em análise. Vale destacar que a noção de

³⁴ Discutiremos adiante a tradução do termo *Darstellung*. Nesse contexto vale dizer que, muitas vezes, ele foi traduzido equivocadamente por representação. Sua tradução mais fiel é apresentação. Consideramos que, tomando o modelo do sonho como referência, a tradução de *Darstellung* para figurabilidade mostra-se coerente, apesar de fazer parte de outro contexto léxico diferente de *Vorstellung*. Usarei ambos os termos em português, apresentação e figurabilidade, conforme o contexto.

apresentação não é exclusivamente visual, ou seja, a visualidade não recobre todo o campo do que se apresenta psiquicamente. As experiências arcaicas de constituição subjetiva apontam para as inscrições não-visuais das experiências táteis, olfativas, auditivas, gustativas do bebê com o corpo do outro e com o ambiente primordial construindo um campo de experiências estéticas arcaicas.

Vamos, porém, nesse momento, investigar um outro ponto. Estamos propondo uma relação de parentesco entre a noção de formatividade e os processos figurabilidade, pela intrincada relação entre sentido e forma, na medida em que “a forma é expressiva enquanto o seu *ser* é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes, *é* um significado.” (PAREYSON, 1984/1997)³⁵. As figuras dos sonhos mostram terem sentido, em primeiro lugar, pela própria intensidade da experiência perceptiva e pela metaforização que convocam, desde a sua superfície. Nessa dupla vertente do sentido, a experiência onírica, apesar de sua aparente falta de sentido, convoca inteligibilidade e sensibilidade através do trabalho de figurabilidade, central na trama metapsicológica da teoria dos sonhos. A noção desenvolvida por Freud, prioritariamente na *Interpretação dos Sonhos* (1900), não se restringe à análise do fenômeno do sonho. No fim de sua obra Freud declara que:

[...] a teoria do sonho ocupa um lugar particular na história da psicanálise, marcando uma reviravolta: é com ela que a análise dá seu passo decisivo, que a levou de um procedimento psicoterapêutico a uma psicologia das profundezas. Desde então a teoria do sonho continuou sendo o que há de mais característico e de mais singular [...], algo que não possui contrapartida no resto de nosso saber [...] o reconhecimento da importância do sonho – a partir do status da interpretação na psicanálise, da significação que a atividade associativa toma na fala durante o tratamento, do trabalho do sonho – é a capacidade que ela tem de pensar outros fenômenos e de engendrar sua metapsicologia. (FREUD, 1932, p. 17)

O essencial nos sonhos é o processo de elaboração onírica (ibid., p. 18), no qual a figurabilidade tem papel central. Chamado também de trabalho do sonho, esse é um processo paradigmático na análise das passagens entre o pensamento abstrato e a percepção e faz uso, especialmente da imagem visual, mas não exclusivamente como já mencionamos. Há solidariedade nos processos perceptivos que interligam as funções perceptivas fisiológicas (audição, olfato, tato, visão) subvertendo seus limites instintivos

³⁵ Aqui a noção de formatividade não se refere às formas preestabelecidas pelas poéticas artísticas, especialmente antes da arte moderna, nem à bela forma.

em direção a uma percepção singular, marcada pela atribuição de sentido estabelecida na história das relações intersubjetivas, na relação com o outro.

O trabalho do sonho tem lugar de modelo na compreensão do funcionamento psíquico de maneira geral, como destaque para os processos de figurabilidade. Em consequência da regressão no sonho, as ideias são transformadas em imagens, os pensamentos oníricos são dramatizados e ilustrados. Em alguns casos, “tem-se a impressão de o sonho ter efetuado as mais delicadas e complexas operações intelectuais, de haver meditado, feito chistes, chegado a decisões e resolvido problemas [...]” (ibid., p. 30).

Segundo Green, Freud mostra “como a elaboração se faz a partir da pulsão e vai dar lugar à estrutura do desejo, da realização alucinatória do desejo. Valendo-se do sonho, Freud vai estabelecer a relação entre a vida psíquica interior ou inconsciente e a linguagem [...]. A quantidade transforma-se em qualidade” (GREEN, 1990, p. 34).

Entre tantos destaques que confirmam e atualizam a teoria dos sonhos, há uma descrição apresentada como novidade, por Freud, no texto de 1932, que nos interessa de maneira particular. Trata-se do fenômeno *de Silberer*³⁶. Em uma série de experimentos ocorridos em 1909 e 1912, o pesquisador austríaco, que depois veio a se tornar psicanalista, mostrou ser possível “pegar em flagrante a elaboração onírica no ato de transformar pensamentos abstratos em imagens visuais”. (FREUD, 1932, p. 32). Aqui vemos uma extensão do conceito que faz da elaboração onírica um trabalho não exclusivo do sonho, mas uma passagem entre imagem, nesse caso imagem visual e pensamento discursivo e vice-versa, em situações intermediárias entre o sono e a vigília, ou ainda estados alterados por febre, embriaguez, intoxicação. Green formula que o psiquismo é ‘uma gigantesca formação intermediária’ (GREEN, 1990, p. 51), como “[...] formação intermediária no diálogo entre o corpo e o mundo” (ibidem, p. 59). Vale dizer que essas experiências estão intensificadas no brincar da criança, na arte e na experiência analítica.

Freud descreve um exemplo simples do fenômeno de Silberer. O pesquisador havia pensado, em vigília, em revisar uma passagem imperfeita de um ensaio. Num estado entre o sono e a vigília teve a visão de que estava aplainando um pedaço de madeira. Aqui a visão é convocada, mas também sugere estar em jogo a experiência

³⁶ Sabemos que as investigações de Silberer prosseguiram de maneira divergente da posição freudiana, ganhando um cunho místico. Ainda assim, o valor psicanalítico do fenômeno que se dá entre o sono e a vigília, ao que tudo indica, não fica abalado.

corporal e tátil de aplainar, na qual rugosidade e lisura de uma superfície estão em jogo. Nessa experiência não é o pensamento ligado ao texto ou ao seu tema que é traduzido para um conteúdo ou tema visual, mas “o próprio estado subjetivo do experimentador, enquanto este fazia o esforço” (FREUD, 1932, p. 32). O que ganhava uma imagem, carregada de experiência corporal e tátil, era o estado diante do objeto e não o próprio objeto.

A figurabilidade aparece como um dos trabalhos do sonho ao lado da condensação, deslocamento, elaboração secundária (LAPLANCHE/ PONTALS, p. 511). O que nem sempre é tema central na teoria dos sonhos, devido à força do modelo do recalçamento, é seu poder de dar figura a uma moção pulsional, que até então não tinha representação, ou seja, de ligar o representante psíquico da pulsão sem figura a uma figura psíquica, através de uma apresentação.

Quando Freud formula que aparecem nos sonhos percepções (porque os sonhos são percepções, lembremos dessa condição) que não são necessariamente fruto dos impulsos das representações recalçadas, ele dirá que elas têm origem no “impulso filho da noite”. E prossegue, “pois não há dúvida quanto a isso: esse impulso inconsciente (no sentido de nunca antes consciente) é o verdadeiro criador do sonho; é o que produz a energia psíquica para a construção do sonho” (FREUD, 1932, p. 27, parênteses meus). Aqui, encontramos no termo “criador do sonho” uma formulação freudiana paradoxal, já que Freud defende com mais frequência, e antes da segunda teoria tópica e pulsional, o contrário. São vários os contextos nos quais ele formula que o sonho não cria nada, mas transforma um material psíquico em outra forma de material psíquico. Ou seja, transforma representações inconscientes em percepção onírica. Geralmente, o processo de transformação é mais forte na análise freudiana dos sonhos do que o de criação. Foi preciso, para Freud, sustentar que o sonho é transformação e não criação para que sua compreensão dos processos lógicos do sonho não fosse confundida com a explicação da religião e do misticismo que tratava o sonho como realização divina. Vale lembrar que a obra de arte sofreu e sofre o mesmo tipo de compreensão, a de ser uma realização divina, e, tal como no sonho, essa compreensão tem efeitos na apreciação da arte e atribui ao apreciador da obra uma posição passiva.

Relendo a teoria dos sonhos, especialmente a partir da segunda teoria tópica com maior destaque para as forças de desligamento da pulsão, é possível colocar em foco as inscrições irrepresentadas e seus mecanismos de figuração. Segundo Green (1990), uma das diferenciações entre a primeira e a segunda teoria tópica é que, na segunda, a pulsão

é integrante do aparelho psíquico e Freud é levado a considerar o infigurável, o irrepresentável, devido ao fracasso terapêutico e à repetição traumática. Se na primeira tópica a representação aparece como um dado do aparelho psíquico, na segunda ela é resultado de um trabalho de transformação. Se na primeira tópica pensa-se em representações inconscientes, na segunda o id não carrega nenhuma representação, só há moções pulsionais, sendo o ego a estrutura capaz de representação inconsciente e consciente. Ainda nessa descrição o superego recobre os dois espaços psíquicos, id e superego, com raízes no id, o que explica a crueldade e o sadismo do superego.

As inscrições ou representantes da pulsão guardam uma relação com que é chamado “impulso filho da noite”, do que ocupava as trevas, do que ainda não tinha vindo à luz da consciência. Nesse ponto, o trabalho psíquico do negativo, tal como descrito por Green (2010), ganha destaque na compreensão dos processos de transformação e carregam, por não terem nunca estado na experiência consciente, uma dupla dimensão do criável e do incriável. Esse tipo de problematização é crucial para sustentar análises que não persigam, exclusivamente, conteúdos psíquicos recalcados, ou ainda, para dar complexidade à interpretação por desvelamento, incluindo a dimensão da construção em análise. A ampliação dos modos de interpretação psicanalítica foi necessária pelas restrições psicopatológicas dos psiquismos em trabalho analítico, mas também por motivações mais estruturais, nas quais o psiquismo não é capaz de dar figura ou representar toda a experiência pulsional em forma discursiva ou imagética. Está na força incessante da pulsão a possibilidade de mobilidade das representações psíquicas e da figuração: a transformação psíquica.

O representante psíquico da pulsão pode se aliar à representação de coisa, produzido imagens de ódio e morte; ou, de modo mais radical, o representante psíquico da pulsão de morte vai destruir a própria capacidade representativa, gerando um vazio típico do desinvestimento, do “branco” e da desobjetalização (GREEN, 1990, p. 58) cuja maior consequência é desobjetivação. A figurabilidade vem romper esse vazio.

Considerações sobre a tradução de *Darstellung*

Podemos começar a discussão sobre a noção de *Darstellung*, já utilizada anteriormente, apontado para uma complicação de seu estudo na obra de Freud. A tradução, essa passagem de uma língua para outra inevitavelmente acrescenta ou

restringe as conotações de um termo no original. Esses problemas não são estranhos à psicanálise apenas pela tradução dos textos de Freud e pelas imprecisões linguísticas aumentadas pelas traduções indiretas³⁷. Também não se trata de conceber uma tradução ideal, isenta de toda dificuldade inerente a essa viagem ao estrangeiro que está em jogo no caminho entre uma língua e outra, marcada por suas raízes e seus usos. Vale ressaltar outra dimensão do problema da tradução em Freud, intrínseco à teoria freudiana. É forte na metapsicologia freudiana o modelo tradutivo, de passagem de um material psíquico de uma instância para outra.

Traduzido para o português muitas vezes como *representar*, o termo *darstellen*, no original, em alemão, traz dois sentidos (HANNIS, 1996):

- 1- O de colocar o material na dimensão de uma linguagem sensorialmente apreensível.
- 2- O de expressar o material.

Segundo Hannis:

A tradução por “representar” e “representação” leva à perda das conotações [...] que remetem à presentificação [...] trazer o representado para o mundo da representação e constituí-lo [...] Além disso, o termo português possui sentidos estranhos ao termo alemão, tais como “representar” na acepção de “estar no lugar de” e “reproduzir mentalmente”. (ibidem, p.381)

Vale a pena analisar, com o auxílio desses comentários, trechos da escrita de Freud que descrevem noções-chaves do problema, como a noção de *consideração à representabilidade*, tal como está traduzida na *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud (ESB)*³⁸. Essa reanálise permite uma reinterpretação de noções fundamentais determinantes para a aproximação entre os processos formativos descritos pela estética e os processos psíquicos de figuração. Vamos à citação de Freud:

³⁷ Por exemplo, a Edição *Standard Brasileira* toma como texto de base não o original em alemão, mas a tradução em inglês da *Standard Edition*, feita por Strachey.

³⁸ Vale ressaltar que na Edição da Balestros “consideração à representabilidade” está traduzido em espanhol por *cuidado de la representabilidad*. Na edição argentina Etcheverry, usa-se o termo *figura e miramiento por la figurabilidad*. Nas edições francesas são empregados os termos *figure* e *prise en considération de la figurabilité*.

[Há] “um terceiro fato cuja participação na transformação dos pensamentos do sonho em conteúdo onírico não deve ser subestimada: a saber, a consideração à representabilidade (*Darstellbarkeit*) no material psíquico peculiar que os sonhos utilizam, ou seja, na sua maior parte, a representabilidade (*Darstellung*) em imagens visuais. Dentre os vários pensamentos acessórios ligados aos pensamentos oníricos essenciais, dá-se preferência àqueles que admitem representação (*Darstellung*) visual; e o trabalho do sonho não se furta a esse esforço de remodelar pensamentos inadaptáveis em uma nova forma verbal – mesmo que seja menos usual – contanto que esse processo facilite a representação (*Darstellung*) e, desse modo, alivie a pressão psicológica causada pela constrição da ação de pensar. (FREUD, 1900, citado por HANNS, 1996, p. 382)

Vemos que a noção de apresentação/expressão, e não a de representação, é usada em todo o trecho citado e que não equivale à imagem visual. Ainda que Freud esteja dizendo da prevalência do visual nos processos oníricos, a própria adjetivação presente no termo “apresentação visual” aponta para não equivalência entre os termos. É ainda assim relevante dizer que a apresentação/expressão aparece aqui como uma forma inaugural de pensar.

Vejamos mais um trecho traduzido por Hanns, de *Totem e Tabu*:

Seus desejos são acompanhados de um impulso motor, a vontade, que está destinada, mais tarde, a alterar toda a face da terra para satisfazer seus desejos. Esse impulso motor é a princípio empregado para dar uma representação* (*darstellen*) da situação satisfatória, de maneira tal que se torna possível experimentar a satisfação por meio do que poderia ser descrito como alucinações motoras. Esse tipo de representação (*Darstellung*) de um desejo satisfeito é bastante comparável à brincadeira das crianças que dá prosseguimento à técnica primitiva e puramente sensorial de satisfação. (FREUD, citado por HANNS, 1996, p. 382)

*[“representação” no sentido de dar uma configuração, ou de estruturar uma representação, significa dar uma forma a algo ainda sem forma]

Segundo Hanns, o termo *Darstellung* traz a conotação:

[...] de dar uma forma para o que ainda não tem forma. O sentido de “dar forma ou constituir” do termo *Darstellung* “captura o instante em que ocorre a mediação entre aquilo que ainda se encontra em estado inapreensível e sua constituição em uma forma (ibidem. p. 383) [...] permite ao sujeito sair da dimensão onde quase não há representação e dar à satisfação do desejo uma imagem sensório-motora [...] essa representabilidade de algo por vias sensoriais é que irá reaparecer na

linguagem onírica, onde apesar da imagem visual ser privilegiada, todas as sensações podem ser convocadas. (ibidem, 1996, p. 384)³⁹

O tema é bastante complexo e a própria *vortellung* tem tanto a acepção de “apresentar”, “estar no lugar de” e de “imagem interna, ideia”, “reprodução mental”. Mas uma distinção sintética sugere que enquanto em *darstellen* se trata de “constituir” ou “produzir” uma imagem, em *vorstellung* se trata de “re-produzir” uma imagem. [...] na medida em que *darstellen* é a constituição originária e inicial da imagem e *vorstellung* pressupõe a evocação da ideia, a partir de imagens constituídas. Green, conforme vários outros, ao defender que o psiquismo é prioritariamente um aparelho de representação diz que: “Para Freud, a representação é uma dado imediato, uma propriedade do espírito, capaz de trazer diante dele o objeto de percepção [...]. (GREEN, 1990, p. 65)

O reconhecimento dos equívocos, diminuídos com as novas traduções brasileiras, ou a escolha de tradução das obras de Freud para o português não resolve todas as questões em jogo nos problemas metapsicológicos em torno das noções de representação e figuração.

A formulação de Garcia-Roza (1991) que se seguirá, apesar de não ser equivocada, aponta certo reducionismo para a ênfase desse estudo:

O que está em jogo na consideração à figurabilidade é a seleção dos pensamentos capazes de serem expressos em imagens, o que tem como consequência um sacrifício das relações lógicas que são pura e simplesmente eliminadas ou que são substituídas por relações entre imagens que procuram traduzir, à sua maneira essas relações lógicas [...]. O trabalho do sonho transforma pensamento em imagens, ou se preferirmos, transforma palavras em imagens sensoriais. (GARCIA-ROZA, 1991, p. 104)

Não há dúvida de que a afirmação é essencialmente freudiana, no entanto, a proximidade da percepção e da alucinação não tem relevo nessa descrição. Além disso, os modelos em jogo aqui são exclusivamente o representacional e o tradutivo.

É na vertente da constituição do psiquismo, e de certo modo de seu contínuo processamento, o que implica em uma lida com as formas originárias de elaboração psíquica, que o próprio Garcia-Roza relativiza sua síntese do processo de figurabilidade:

³⁹ Essa ideia se aproxima da noção de solidariedade perceptiva descrita por Merleau-Ponty.

“Ocorre, porém, que nossos pensamentos originam-se de imagens sensoriais cuja matéria-prima são as impressões – essas, somente num momento posterior ligam-se às palavras que, por sua vez, vão se articular em pensamentos” (GARCIA-ROZA, 1991, p. 104).

A discussão se amplia ao se aproximar da dimensão econômica do psiquismo, especialmente nos tempos de constituição, não pensada em um tempo do desenvolvimento cronológico do indivíduo, mas como exigência de inscrição, figuração e representação que a pulsão faz constantemente. Para melhor dizer, esses são os processos que alimentam continuamente o psiquismo.

A instância percepção, descrita no capítulo VII da *Interpretação* como a extremidade sensível do aparelho psíquico, está envolvida nos processos de figurabilidade. A instantaneidade e a descontinuidade comuns no funcionamento dessa instância, em oposição às instâncias representativas e de memória, localizam a percepção e a figurabilidade nos limites do aparelho.

Cria-se aí uma incompatibilidade entre percepção e memória. É preciso ressaltar que a concepção de memória em Freud é bastante estratificada em sistemas. A distinção entre pré-consciente e consciente, por exemplo, é assimilada a uma diferença entre dois sistemas mnésicos. O que nos interessa aqui sobre a memória, sua constituição e sua falha, está circunscrito pela questão da tradução, transformação ou criação em jogo nos processos de figurabilidade.

Freud nega qualquer qualidade sensorial aos traços mnésicos ao afirmar na *Interpretação dos Sonhos* que quando as lembranças se tornam de novo conscientes não contêm qualidade sensorial, ou muito pouca em comparação com as percepções. (FREUD, 1900) No entanto, quando uma reanálise dos processos alucinatórios e da regressão no sonho o faz dar nuances a essa posição, principalmente ao reconhecer um funcionamento similar ao do sonho em situações que não são as do sono, tais como o devaneio. Tanto a experiência analítica quanto a experiência estética com a obra podem convocar modos peculiares de percepção e de ligações psíquicas nas quais a participação da percepção no funcionamento alucinatório é fundamental para o efeito de ilusão próprio do estético.

De qualquer modo, é importante salientar que, na metapsicologia do *Projeto* (1895) o traço mnésico não é semelhante ao objeto da experiência. Ele é, antes, um arranjo especial das facilitações, um aproveitamento de um caminho e menos uma

imagem semelhante aos traços do objeto, o que coloca sua dimensão econômica em relevo.

A questão que se coloca na metapsicologia do traço mnésico e que tem implicações na noção de figurabilidade é justamente a do trânsito entre a quantidade e a qualidade no aparelho psíquico que, nesse processo, funda o aparelho. A quantidade se refere a um quantum de energia pulsional, enquanto a qualidade não é redutível à quantidade e diz respeito aos aspectos sensíveis da percepção: cor, som, textura. Tanto a experiência com o mundo externo quanto a pulsão só podem se inscrever a partir de um trabalho psíquico que passa pelo representante psíquico para daí ganhar forma. Colocando a figurabilidade diante desses elementos metapsicológicos, é possível formular que esse processo permite que quantidades internas oriundas da pulsão e das redes facilitadas em impressões (porém não figuradas ou representadas) possam ganhar suas primeiras qualidades psíquicas.

Figurabilidade e Alucinatório

Em termos coloquiais, *Darstellung* raramente é utilizado tendo como destinatário o próprio sujeito, um “outro interno”. Freud faz justamente essa escolha peculiar ao usar esse termo em sua metapsicologia a partir de um termo coloquial, mas o usa em uma conotação pouco comum, a fim de descrever a produção psíquica de uma forma que presentifica para o próprio sonhador a satisfação de um desejo. O que mais distinguirá a *Vorstellung* da *Darstellung*, é a natureza alucinatória da segunda, desenvolvida no capítulo VII da *Interpretação dos Sonhos*. Assim, Freud acentua que os conteúdos dos sonhos se comportam como imagens, no sentido de se assemelharem mais à percepção do que às representações mnêmicas. Essa afirmação é central para ênfase que estamos interessados em dar à noção de figurabilidade, exigindo nela uma complexificação da noção que tangencia a dimensão irrepresentada do psiquismo.

Essa ênfase sofre influência das formulações de Green a respeito do trabalho psíquico do negativo e da dimensão irrepresentada e irrepresentável do psiquismo. O casal Botella, nessa esteira, toma a noção de figurabilidade como “produto de um trabalho psíquico comparável ao do sonho, com seu percurso regrediente resultando numa percepção interna próxima da alucinação do sonhador” (BOTELLA, 2002, p. 26). O que esses autores ressaltam na metapsicologia freudiana, no qual já nos apoiamos

anteriormente⁴⁰, é o fato de a satisfação alucinatória do desejo ser a raiz originária de toda representação, sem a qual há o perigo da não instalação de funções psíquicas de figuração e de representação. A constituição dos processos alucinatorios indica o abandono do objeto real de satisfação, mesmo que provisoriamente, como matriz originária do psiquismo. Veremos com mais detalhes adiante que Roussillon destaca, nas origens dos processos psíquicos, a alucinação na presença e, num segundo tempo constitutivo, a alucinação na ausência. Voltando aos Botella: “Não é a perda do objeto, mas o perigo da perda de sua representação e por extensão, o risco de não representação, que marca o desamparo [...]. O perigo da perda da representação provoca um verdadeiro vazio com efeitos implosivos, jogando a percepção odiada para dentro do psiquismo” (ibidem, p. 27). Assim os psicanalistas compreendem que a força sensorial da alucinação, em um pesadelo, vem dissipar para o psiquismo o risco da não representação, como recurso para manter um investimento em certas representações objetais. Resgatemos aqui nossa formulação de que a experiência de ruptura psíquica mais radical é a experiência sem imagens tal como a da psicose branca (GREEN, 1973) o que difere, por exemplo, da experiência estética do *estranhofamiliar*. A figuração pode ser pensada como um caminho inevitável tanto para acordar, ligar representações recalçadas, quanto para inaugurar a condição de representação inibida por traumatismos.

O casal de psicanalistas concebe o pesadelo e, na mesma lógica, o delírio, tal como sugere Freud, como recursos psíquicos para tratar o risco de perder o objeto da realidade e sua percepção. A angústia de perder a percepção, comum antes do adormecer, é aumentada sob o risco de perder a condição de representar, sendo este um dilema de vida ou de morte psíquica. Em outros termos, constituir os recursos de figurar e representar inclui criar fantasmas e pesadelos, pois em sua total recusa o que resta é a inibição psíquica e o vazio.

O que acontece em estados graves é que a força pulsional, em especial oriunda de uma inscrição não representada, ou seja, traços sem figuras, excitam suficientemente o pólo percepção, e os traços são transformados em alucinação como evitação de uma total desestruturação egóica. Os Botella apostam em intervenções que fazem o caminho da alucinação propriamente dita, à figurabilidade do funcionamento alucinatorio presente no sonho, no devaneio, na fantasia, na brincadeira brincar, na experiência estética. Essa é uma condição que não recusa a dor e da perda do objeto e é capaz de se

⁴⁰ Pereira, Adriana Barbosa, *Sobre o Potencial Teórico da Noção de Alucinação desde Freud* – Dissertação do mestrado – IPUSP, 2006.

engajar num processo de luto.⁴¹ Vale antecipar que o brincar da criança é uma forma de elaboração da perda do objeto de satisfação e Freud concebe o jogo de carretel de seu neto como um testemunho dessa elaboração. Essa análise freudiana do *Fort Da* tem influenciado a compreensão dos processos na arte, como veremos adiante a partir das formulações do esteta Didi-Hubermann.

Voltando aos psicanalistas Botella, eles estão trabalhando na construção de um operador teórico-clínico que amplia as intervenções e reflexões em casos de crianças com hipóteses de autismo e psicose, nos quais o próprio processo alucinatório está comprometido. Na presença de elementos sensoriais não representados, o casal de psicanalistas propõe o uso de figuras capazes de reconstruir/construir uma história, “[...] uma imagem que preencha a beância aberta pelo traumatismo para restabelecer a continuidade psíquica” (BOTELLA, 2002, p. 30). Essas representações/figuras, em forma de pesadelo, podem ganhar um lugar comparável ao exercido na narrativa de um conto. Neste, em um contexto terno, evocam-se figuras carregadas de pulsionalidade que, no entanto, se passam em outro tempo e estão no lugar de história, apesar de sua coerência e convicção. “As representações assim veiculadas despertam a figuração da criança e diminuem a pressão desorganizadora do contingente pulsional pré-representado” (ibid, p. 31). E em outro trecho eles prosseguem com o mesmo tema: “Um relato impregnado de figurabilidade tem a força do impacto da percepção. Ela leva a mente a crer... Não se diz ‘ver para crer?’ A marca da figurabilidade do analista na interpretação desperta, no paciente, um sentimento de evidência, de autenticidade. A ‘verdade’ é como se a víssemos” (ibid, p. 37).

Aqui valem ser destacadas: a participação da figurabilidade do analista, seus recursos formativos, no sentido de encontrar formas sensíveis para a produção de um sentido; e a construção de uma figura, assim como a construção intersubjetiva em análise.

Segundo os autores:

A evolução do pensamento de Freud, a partir de 1932, pode-se afirmar hoje que o principal fundamento do sonho não é tanto a realização de desejo, mesmo que esse seja o objetivo do sonho e defina seu conteúdo, mas a própria atividade alucinatória, a necessidade de figura. (BOTELLA, 2002, ibidem, p. 234)

⁴¹ As relações entre os processos de luto e os processos sublimatórios serão abordadas de modo mais detido.

A força sensorial da figuração também é a responsável pela convicção presente nas teorias sexuais infantis. As teorias sexuais figuradas pela criança – análogas às soluções consideradas “geniais” que os adultos tentam dar aos problemas que o mundo coloca e que ultrapassam o entendimento humano – se utilizam de fragmentos de realidade para criar algo do qual se tem plena convicção. Supomos aí também a zona psíquica da apreciação estética. O estético participa dos modos originários de atribuição de sentido.

É relevante marcar, ainda, que o funcionamento alucinatório como mecanismo psíquico não exclusivo e não confundido com a alucinação diurna não é abandonado ao longo da constituição psíquica e está presente na alucinação onírica, em certos estados regressivos em análise e está presente nos relatos dos artistas em seus processos criativos⁴².

Segundo os Botella (2002, p. 20), a noção de figurabilidade de Freud está ligada àquilo que não se pode fazer por intermédio de representações, e que por isso convoca formas apresentativas que mobilizam a percepção. Para os psicanalistas, a noção de figurabilidade está mais ligada a não representação do que à representação, e é uma função da qual o analista pode participar ao recolher os elementos sensoriais e organizá-los em uma forma, especialmente em estados psíquicos graves. Essa é, ao nosso entender, uma descrição da dimensão estética da clínica psicanalítica.

⁴² Será necessário sustentar essa hipótese de maneira mais aprofundada, pois ela parece originária em relação ao que Freud estabeleceu entre o prazer estético da literatura e realização indireta de desejos recalcados em *Escritores Criativos e Devaneios*, por exemplo.

Figuração: transformação, criação

Já dissemos que um dos modelos fortes na interpretação dos sonhos é o modelo tradutivo, representacional e lógico, mas sua dimensão econômica fica ressaltada pelos processos de deformação, condensação e regressão. É importante salientar que o apego de Freud em relação ao conteúdo latente do sonho tem como principal intenção colocá-lo em um plano capaz de inteligibilidade e está filiado ao modelo da primeira teórica tópica e pulsional. Vimos, porém na epígrafe, que o fundador da psicanálise, ele mesmo fará ressalvas quanto ao excesso de destaque que o conteúdo latente pode ganhar, a fim de tomar o sonho como um pensamento como outro qualquer. De um lado, resgatando seu lugar de sentido, para além de um sentido místico, e de outro retirando-o de uma compreensão exclusivamente fisiológica, isenta de qualquer organização lógica ou estética⁴³. Por isso a proposição de que os sonhos sejam uma atividade essencialmente transformadora dos conteúdos latentes em conteúdo manifesto, e não uma atividade criadora. Nessa esteira está a concepção de tradução, de transferência de pensamentos abstratos e discursivos por imagens. No entanto, o próprio Freud faz o sentido inverso do modelo reconhecendo que o pensamento é originalmente imagem e só posteriormente se liga às palavras em seu sentido discursivo. Aqui se problematiza a noção de imagem, que não necessariamente é restrita à visualidade e pode ser uma imagem acústica, no qual o som e a melodia estão em jogo na palavra, participando de sua dimensão estética.

Na descrição de *Darstellbarkeit* da *Interpretação*, Freud diz que as dificuldades em jogo na transformação de uma ideia abstrata em imagens plásticas do trabalho de figuração do sonho são semelhantes àquelas presentes no desafio de dar uma forma ilustrada a um editorial de conteúdo político. Esse exemplo de Freud se sustenta num modelo de tradução de uma linguagem previamente estabelecida para outra. Em seguida, Freud lança mão de outra metáfora, sustentando-se em outro modelo de compreensão do trabalho da figuração, modelo esse que se relaciona com a experiência sublimatória e com a estética. Trata-se da imagem do poeta em busca de palavras que preencham tanto as necessidades de forma (rítmica) como de sentido para sua poesia. (FREUD, 1900, p. 553) Aqui o foco está no processo de encontrar uma forma/sentido,

⁴³ Estamos considerando que a organização lógica e a sensibilidade estética, não são correntes excludentes no funcionamento psíquico. Estamos tomando a experiência estética como aquilo que convoca o sensível e a inteligibilidade.

no caso palavras, que façam poesia. Esse exemplo se apoia em um modelo que pode ser pensado como não exclusivamente o de tradução, já que não há poesia antes das palavras, mesmo que haja ideias sobre a poesia. No entanto, o mais relevante é o que os aspectos formais tanto da imagem no jornal quanto da poesia, ao mesmo tempo em que são sinais de certas ideias, não têm correspondência direta com o suposto conteúdo determinado previamente. Aqui um modelo de construção⁴⁴ ou criação aparece, apesar de não ser aprofundado, diferenciando-se do modelo tradutivo.

É preciso reconhecer que, mesmo a noção de consideração à figurabilidade, descrita no capítulo VI da *Interpretação*, se apoia em uma perspectiva conteudista e tradutiva, ainda que não exclusivamente, tomando o sonho como uma versão em outra forma das ideias latentes. As ideias figuradas podem, pelo trabalho realizado pela interpretação, serem trazidas à linguagem verbal.

Entretanto, nossa hipótese é de que trabalho de condensação e deslocamento traz novidades formais que são simultaneamente simbólicas. Green fala do simbólico do imaginário (GREEN, 1990, p 47) na transformação de imagens e palavras, configurando outros sentidos. Eliana Pereira Leite (2001, p. 177) destaca a análise de Monique Schneider, em *Père, ne vois tu pas...?* (1985) sobre o texto de Freud, dizendo que a formulação sobre a tradução está filiada ao modelo linear de compreensão. Um outro modelo, o germinativo, reticular (esses são os termos dados por Schneider) suporta os limites do saber e os limites de tradução de um funcionamento para outro. Respondendo a esse modelo, também operante na obra de Freud, uma das características fundamentais do sonho é sua regressão à identidade da percepção e os impactos psíquicos da alucinação onírica. Essa característica da figurabilidade descrita por Freud serve melhor como modelo estético do que o modelo tradutivo.

A presença inquestionavelmente mais intensa da noção de representação na metapsicologia freudiana se alinha aos ideais cientificistas de Freud, como maneira de “submeter a força pulsional à hegemonia da representação, de modo a tornar cognoscível, no interior da tópica – incluindo no circuito do princípio do prazer o incognoscível presente na pulsão.” (LEITE, 2001, p. 86) São elementos clínicos da repetição, dos sonhos traumáticos e da transferência que deslocam a investigação

⁴⁴ As construções que ocorrem na experiência analítica têm efeito de convicção semelhante à rememoração. Mesmo porque a própria rememoração, a partir de inscrições de experiências passadas tem sua dimensão de construção.

metapsicológica da representação para a pulsão e nos faz reler, *a posteriori*, com outra ênfase, a noção de figurabilidade.

A força constante da pulsão, tal como descrita em 1915 e 1920, produz marcas e impressões psíquicas, que são matéria prima das apresentações, fruto do trabalho de figuração como raiz primeira das representações. Diferentemente de uma noção de impressão ou inscrição passiva, comum à tradição filosófica do empirismo, Freud atrela essa inscrição ou traço à atividade pulsional que se apropria de traços da materialidade das coisas para produzir marcas ora intensas e ligadas com a força da pulsão ora opacas ou até invisíveis.

Leite (2001) aponta como a noção de figurabilidade acompanha as invasões do processo primário no processo secundário, na própria teorização freudiana. Segundo a psicanalista paulista, o “texto da *Interpretação dos sonhos* é certamente aquele em que os entrelaçamentos inconscientes estão mais expostos” (LEITE, 2001, p. 179).

A noção de *Darstellung* tem afinidade com os processos inaugurais do psiquismo, como já mencionamos anteriormente, e conforme Leite acentua, lê-se, nas entrelinhas e nos pés de página do texto freudiano, o frequente conflito, por vezes convívio, entre a intelectualidade e a dimensão sensível da experiência. São várias as passagens em Freud que apontam para as tentativas de sobrepor e, de certo modo, dominar pelo saber as experiências estéticas. Está aí seu conflito diante da arte. Mesmo em Moisés, uma das aproximações mais bem-sucedidas de Freud com a arte, seu autor assume sua posição, ou pelo menos seu ideal racionalista: “Uma disposição racionalista, ou talvez analítica, se rebela em mim contra a possibilidade de emocionar-me sem saber o porquê e o que é que emociona” (FREUD, 1914, p. 217). São várias as tentativas de Freud de se preservar das turbulências do sexual privilegiando a vida intelectual. Essa indisposição freudiana presente na psicanálise é, segundo Leite, o que impede o reconhecimento de uma atividade criativa, de um pensamento em formação no trabalho dos sonhos.

Contudo, assim como Freud pode dizer, a certa altura, que o trabalho do sonho “limita-se a transformar”, há também momentos, como quando se refere ao “umbigo do sonho” ou à feiticeira metapsicologia”, em que o pensamento por oposição dá lugar ao reconhecimento de um trânsito e mesmo de uma cumplicidade entre conhecimento e imaginação criadora. É nos espaços proporcionados por estas tréguas dos preconceitos de Freud em relação ao imaginário que a figurabilidade pode ultrapassar sua concepção inicial, restrita a um recurso de transposição de meio de expressão e ser também concebida como modo de tornar visualizável e pensável o inédito tanto no sonho, quanto na escuta analítica e na produção da teoria. (LEITE, 2001, 181)

A autora está interessada na dimensão criativa da *Darstellung*, o que de saída se coloca no fato de a psicanálise ser um saber que se constrói através de um fazer, a clínica, e que por isso não se dá *a priori*, mas “através de uma transformação”. Leite afirma apoiada em Castoriadis (1997) que “a análise não é a aplicação de um saber e sim ‘uma atividade prático-poiética’” (LEITE, 2001, p. 182).

Figuração e interpretação: desvelamento e construção

Qual a influência da experiência estética na experiência analítica no que podemos chamar genericamente de intervenções em análise? O procedimento freudiano de análise foi, mais frequentemente, o de desvelamento, aquele que toma as metáforas arqueológicas de escavação como imagem do processo analítico, de revelação do conteúdo recalçado, ainda que outros procedimentos se deixem entrever ao longo da obra (Mezan, 2003; Figueiredo, 2013; Loureiro, 2003; Gueller, 2002). Há autores que consideram desnecessário criar categorias diferentes para o que o analista faz durante uma sessão, chamando tudo o que se faz de interpretação de uma maneira geral sem, no entanto, deixar de reconhecer a diversidade de formas de interpretação, como é o caso de Figueiredo.

No modelo de interpretação por desvelamento se supõe a operação do recalque, a estruturação do psiquismo em instâncias (isso, ego, superego) e a diferenciação dos processos psíquicos em primário e secundário, como organizadores metapsicológicos fundamentais. Freud, porém, não supôs um encontro imediato com o inconsciente, a sexualidade e os segredos da infância. Suas teorizações sobre a técnica se ocupam principalmente das deformações e das transformações do material psíquico tanto no sintoma quanto no sonho, como consideramos anteriormente.

Como viemos formulando de outros modos, no entanto, as intervenções clínicas de Freud não são restritas à interpretação por desvelamento, àquelas que geralmente respondem bem às formações organizadas sob a arquitetura psíquica da neurose, ainda que Freud tenha se ocupado mais extensamente desse manejo técnico, do que em explicitar outros, muito provavelmente, também presentes no encontro com seus pacientes.

É ao fim de sua obra que Freud sustenta mais explicitamente uma intervenção alternativa ao desvelamento ao propor uma revisão técnica, no texto *Construções em Análise* (1937). “Se nas descrições da técnica analítica se fala tão pouco sobre

‘construções’, isso se deve ao fato de que, em troca, se fala nas ‘interpretações’ e em seus efeitos. Mas acho que ‘construção’ é de longe a descrição mais apropriada. ‘Interpretação’ aplica-se a algo que se faz a algum elemento isolado do material, tal como uma associação ou uma parapraxia. Trata-se de uma ‘construção’, porém, quando se põe perante o sujeito da análise um fragmento de sua história primitiva, que ele esqueceu [...]” (Freud, 1937, p. 295).

Já mencionamos anteriormente, acompanhados de Pontalis, que mesmo tomando o recalco como modelo do psiquismo, ele não é um modelo simples, supõe um passado, mas um passado perdido, sobre o qual se reconstrói, pois em psicanálise não se tem acesso à ressurreição integral e direta do passado, porque o passado, o mais infantil, é um passado presente.

No início da obra, Freud escreve: “[...] no inconsciente, não há indicações da realidade, de modo que não se consegue distinguir entre a verdade e a ficção que é catexizada com afeto” (Freud, 1897, Carta 69 à Fliess, p. 310). Em 1937 com preocupações mais dirigidas à técnica, mas seguindo a mesma intuição, Freud diz: “[...] se a análise é corretamente efetuada, produzimos nele (no paciente) uma convicção segura da verdade da construção, a qual alcança o mesmo resultado terapêutico que uma lembrança recapturada” (Freud, 1937, p. 301). O experiente psicanalista relata que seus pacientes têm recordações ultraclaras, com anormal nitidez, que poderiam ser descritas como alucinações, algo que foi visto ou ouvido numa época em que mal podiam falar e que agora força seu caminho à consciência, a partir de um fragmento de verdade histórica.

A ideia de construção, nesse texto de 1937, tem semelhanças com a ideia de reconstrução a partir das ruínas, como sugere Gueller (2002). As ruínas são matéria do inconsciente recalco, o que justifica o apego de Freud às marcas indelévels do passado, ao modelo arqueológico, assim como mostra coerentemente sua ocupação com as transformações e as deformações psíquicas, mais do que com “criações” psíquicas. Na metapsicologia proposta, no *Projeto* (1895), por exemplo, as inscrições de traços não têm correspondência direta com um suposto referente idêntico na realidade. O psiquismo tanto é capaz de evitar certas percepções quanto participa de sua constituição, ainda que esses processos sustentem alguma relação com o vivido e suas inscrições capazes de colocar o psiquismo em funcionamento. É importante destacar, mais uma vez, que o modelo de Freud de inscrição por trilhamento não toma o psiquismo como receptáculo passivo de toda e qualquer experiência.

A articulação que Freud propõe, entre construção e alucinação, no texto tardio de 1937, destaca os processos de apresentação e reconhece a inauguração de uma primeira forma psíquica no sentido da *Darstellung* para o que ainda não tinha forma, revelando um “caráter mais pulsional, indeterminado e criativo” (LEITE, 2001, p. 177), do psiquismo. Segundo Pontalis, “[...] a posição (de Freud) é firme: do infantil restam traços, e não imagens nem lembranças, e esses traços são secundariamente representados (apresentados) sob forma plástica e visual [...]. Os traços se inscrevem, a lembrança dá forma” (PONTALIS, 1988/1991, p. 217, parênteses meus).

Ainda que as construções em análise, cuja ligação com a alucinação nos permite chamá-las de apresentação/figuração⁴⁵, se assentem nas inscrições de experiências passadas, elas não são apenas desvelamento de um conteúdo escondido. São os elementos clínicos da repetição dos sonhos traumáticos e da transferência que deslocam a investigação metapsicológica exclusivamente da representação recalcada para apontar para o irrepresentado e irrepresentável da pulsão e do traumático e nos faz reler, *a posteriori* e com outra ênfase, a noção de *Darstellung*.

É inquestionável que o modelo freudiano do psiquismo é, prioritariamente, o da representação e mesmo com o reconhecimento de seus limites e de sua dimensão negativa, no irrepresentado e irrepresentável, o modelo ainda se sustenta. A exclusividade do modelo só é colocada em cheque a partir de seus limites diante das forças de ligação e de desligamento da pulsão ao se reconhecer que e o prefixo negativo *i* oferece outros enigmas não recobertos pelo modelo.

Estamos interessados em destacar, na psicanálise freudiana, um modelo que convive com o modelo representacional e pode ser denominado de estético, em relação homóloga ao que Rancière (2001/2012) sugere em sua análise sobre a revolução estética, mencionada anteriormente. Essa revolução é a abolição de um conjunto ordenado de forma hierarquizada e /ou desenvolvimentista entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade, numa certa identidade dos contrários, que reconhecemos como típica do paradoxo. As bases epistemológicas da teoria de Merleau-Ponty também sustentam a estreita relação entre representação e percepção, entre o saber e a sensibilidade, entre corpo e sentido fundada na estética e inspira a busca, na

⁴⁵ Conforme mencionamos anteriormente, a palavra alemã *Darstellung* tem a conotação de apresentação e foi traduzida dentro do contexto da obra de Freud por figurabilidade e, em vários trechos da obra de Freud na Edição da Imago, foi traduzida equivocadamente por representação. Interessa-nos destacar seu sentido de apresentação psíquica. No entanto, não me parece necessário recusar em todos os contextos da teoria freudiana o termo figurabilidade, apesar de esse termo fazer parte de outro campo semântico, diferente do usado por Freud, como aponta Roussillon em entrevista, IPUSP, 2013.

metapsicologia freudiana, do estabelecimento dessas relações na constituição do psiquismo e na brincadeira da criança.

Há, porém, um elemento teórico fundamental, com o qual essas abordagens filosóficas, de Rancière e de Merleau-Ponty, não contam, o que justifica o interesse de aproximação dessas teorizações com a psicanálise. Trata-se da pulsão. Revista ao longo da obra de Freud, mas nunca abandonada, sua condição de transformação teórica e psíquica é seu enigma mais essencial.

Quando Freud formula que aparecem nos sonhos percepções que não são, necessariamente, fruto dos impulsos das representações recalçadas, ele diz que essas percepções têm origem no “impulso filho da noite”. E prossegue, “pois não há dúvida quanto a isso: esse impulso inconsciente (no sentido de nunca antes consciente) é o verdadeiro criador do sonho; é o que produz a energia psíquica para a construção do sonho” (FREUD, 1932, p. 27, parênteses meus).

A relevância da dimensão econômica é responsável pela ampliação de um modelo exclusivamente representacional e exige que os processos de inscrição psíquica (traço), de apresentação, de representação sejam sempre entrelaçados à dimensão de força que sustenta e cria a possibilidade desses processos. Desse modo, é possível dizer tanto que a atribuição de valor e de verdade psíquica não tem relação direta com um referente, quanto da impossibilidade de prescindir do objeto real ou do fragmento de experiência. O insight técnico-interpretativo freudiano sobre o “impulso filho da noite” revê o modelo de organização do psiquismo e permite pensá-lo como composto também de elementos não exclusivamente representados e recalçados. Mesmo as abordagens que não abandonam a lógica da representação pelo psiquismo reconhecem sua dimensão negativa e uma forma de inscrição da pulsão, não propriamente representada, sob a noção de freudiana de representante psíquico (*Psychische Repräsentant*), como é o caso de Green. A análise de pacientes não neuróticos e crianças exige uma compreensão do psiquismo não organizado previamente pelo recalçamento. Vale dizer que a repetição e o traumático em pacientes neuróticos também nos conduz a ampliação dessa lógica de compreensão.

Análise da constituição do objeto fóbico do pequeno Hans

Voltemos às contribuições de Melsohn (2001) a partir da influência de seus estudos sobre a estética para análise da construção do objeto fóbico no pequeno Hans. Tomemos como exemplo a compreensão da equação simbólica na construção da fobia

do menino. Na análise de Melsohn, Freud estabelece uma ligação entre o medo do menino de cavalos e os conflitos edípicos vividos pela criança com seus pais, na qual o cavalo é a figura que substitui o pai. Decorre daí, no entanto, o risco de uma redução interpretativa de que a construção do objeto fóbico está, patologicamente, falseando a realidade através de uma ilusão.

Na análise da criança, Freud chega à conclusão de que a fobia do cavalo exprime, por deslocamento, outra percepção, substituindo a representação de um objeto real – o pai. Há nessa lógica uma superposição do sentido inconsciente da fobia e do elemento sensorial do objeto. O questionamento de Melsohn incide no destaque para a relação dos dois níveis de significação: um que tem a forma e o conteúdo consciente da fobia, ou seja, o cavalo; no outro nível de significação oculto, está o significado real, o pai. Nessa compreensão freudiana a visão fóbica de “um cavalo que pode cair” seria uma ilusão que esconde a realidade do complexo edípico, do tabu do incesto, dos sentimentos ambivalentes do menino em relação ao pai.

A transformação do suposto objeto real *pai* em objeto simbólico *cavalo* ocorre em uma dimensão perceptiva e pela função imaginária. O registro sensorial serve de apoio para a construção de significações e não contém em si próprio uma significação na leitura freudiana. No entanto, Melsohn acentua que esse encontro/construção do objeto fóbico produz a forma da pulsão, de pulsões que ainda não haviam se configurado, criando através da instituição da forma um sentido que não está propriamente no objeto do qual se tem medo. O autor formula que a fobia do cavalo, na origem, é a construção da estrutura das pulsões em jogo concomitantemente ao aparecimento do conteúdo da fobia.

[...] os impulsos mobilizados, ainda informes, e por isso sem objeto, apoiam-se em estruturas já existentes e se projetam criando figurações que melhores condições ofereçam à expressão emocional das vivências do momento: mas ao criar as figurações imaginárias que são o conteúdo da fobia, os próprios impulsos adquirem fixidez e forma-estrutura noética – que são correlativas dos novos conteúdos expressivos e de significação que emergem e se cristalizam naquelas figurações-conteúdo noemático. (Melsohn, 2001, p. 23)

O terror de Hans ganha objeto na fobia. Nem mesmo conteúdos de representação ligados ao ato de castrar ou ser castrado existem como representação, mas apenas como pulsão e angústia. As pulsões e emoções ganham forma e fixam uma metáfora originária. Aqui fica implícita no pensamento do autor uma dimensão irrepresentada da pulsão que ele não explora diretamente.

Outra derivação clínica das articulações filosóficas analíticas de Melsohn está no modo como o autor percebe a dinâmica psíquica na sessão, especialmente no seu início. As indicações da técnica de atenção flutuante de Freud já propõem o acolhimento de expressões de ressonâncias de afetos. A atenção flutuante é:

[...] um convite à suspensão da compreensão própria aos valores semântico-referenciais do discurso, como sua organização sintática horizontal. Ela permite abrir sensibilidade para relações outras, assonâncias de termos, repetições, oposições. (ibidem, p. 200)

São formas típicas do processo primário, no qual a ambivalência e a coexistência de opostos podem existir tais como no sonho. A atenção de Melsohn está na percepção de analogias de formas expressivas presentes, por exemplo, nas polaridades e oposições, associações por contraste, inversões e repetições temáticas. Esse interesse específico segue os de Freud, que coloca em série o sonho, o mito e a neurose. Dessa forma, a sessão analítica é tratada como uma ficção fundada em um elemento da realidade histórica a ser interpretada. Essa construção articula a pulsão a uma figuração própria de um instante que inclui “o gesto, a conformação expressiva, a fisionomia” (idem). É um drama presentificado, análogo ao funcionamento do sonho, que na consciência da vigília permeia o discurso com a experiência do afeto.

Melsohn destaca a imbricação dos planos discursivos e não discursivos, representativo e não representativo. “Há uma perfusão, uma superposição e um comparecimento simultâneo do não discursivo emocional permeando o discursivo” (ibidem, p.201). Freud já havia chamado a atenção pela importância que atribuiu às aliterações e assonâncias presentes na clínica. Nesse sentido, é possível reler os modelos psicanalíticos arqueológicos, de escavação em busca das experiências psíquicas mais verdadeiras, preciosas e escondidas, e reconhecer na expressão e nos sentidos de superfície o que pode ou não ser apreendido pelo outro em sua amplitude e história, marcada especialmente pelo trabalho de construção seja dos sonhos, dos sintomas ou da interpretação na análise.

3- O sonho como modelo psicanalítico da experiência estética

Pontalis e Marion Milner mostram como fizeram a associação entre a figurabilidade dos sonhos e a estética, e como isso os levou à importância da figura e da forma na experiência analítica. Em um dos textos do livro *A Loucura Suprimida do Homem São*, Milner (1975/1991) relata uma intervenção de Pontalis ocorrida no

Congresso Internacional de Psicanálise de 1975, em Londres, no qual a psicanalista foi uma das comentadoras de um estudo do Masud Khan sobre a experiência onírica. Pontalis reconhecia como especial a maneira de Milner tratar os sonhos a partir dos sonhos de dois de seus pacientes.

[...] ele (Pontalis) dizia que eu não havia considerado o sonho como uma mensagem ou um texto a ser decifrado, tampouco como um compromisso entre desejos reprimidos e os mecanismos de defesa do ego mas como um testemunho de um estado do ser, a rigor uma tentativa de simbolização, mais uma linguagem simbólica a ser decodificada, e como isso permite trabalho com o conteúdo latente manifesto sem considerá-lo necessariamente como distorção do conteúdo. (MILNER, 1975/1991, p. 271)

Milner responde a esse comentário com certa humildade, dizendo não reconhecer claramente uma novidade nessa forma de interpretar. Porém, em seguida, imediatamente aponta como sua abertura e curiosidade intelectual trazem, sim, novos ares à psicanálise. Sem dúvida, os estudos de Milner sobre a experiência estética e o lugar que a plasticidade da imagem ganha, tanto em sua teoria, quanto em sua técnica, têm influência em suas análises da experiência onírica e em sua forma de interpretar. A forma como Milner lê, vê e escuta o sonho acolhe as formas primárias de simbolização e seus modos apresentativos e perceptivos. A formatividade do sonho não é desprezada na perseguição afoita de um conteúdo que está alterado. O conteúdo manifesto dos sonhos não é pensado como uma simples distorção de um conteúdo previamente figurado ou representado.

Não precisamos atribuir a inauguração desse método à Milner ou Pontalis. Ambos estavam sendo essencialmente freudianos e reconhecendo a relevância da noção de figurabilidade. Mas vale lembrar que escapavam assim de uma outra corrente na qual o desvelamento do conteúdo recalcado era o principal objetivo. Freud pôde, ele mesmo, apontar para os riscos dessa perseguição:

Cabe também a Adler o mérito da prioridade no confundir sonhos com pensamentos oníricos latentes [...]. Aqui se menospreza totalmente o fato de que toda interpretação de um sonho que é incompreensível em sua forma manifesta se baseia precisamente no próprio método de interpretação de sonhos [...]. (FREUD, 1914a, p. 64-65)

O método de interpretação tem semelhança com o próprio trabalho do sonho e é nesse processo que está o maior efeito de elaboração psíquica.

A análise de um sonho não consiste em designar seu “conteúdo latente” como sendo a verdade do manifesto, mas em reconhecer,

através dos efeitos de deslocamento e condensação, a atividade de transformação do desejo de que o sonho é portador. Máquina de sonhar, máquina voadora; pássaro que desperta à noite, pássaro que transpõe os dias e as noites, sombra e luz [...]. O mesmo se dá quanto ao trabalho da obra: ela inclui em sua forma aquilo que a determina, suas fontes e seu devir, ela é aquilo que a faz ser. Objeto oferecido a nosso olhar é também pulsão, e justamente por isso é que ela nos estimula, que suscita em nós, leitores e espectadores, desejos ignorados. (PONTALIS, 1988, p. 214)

De um lado, há impacto de ligação realizado pela figuração, em um movimento que vai da inscrição psíquica para a figura. De outro lado, há o impacto da forma/sentido da imagem do sonho que conduz à associação, em um movimento da percepção da alucinação onírica para a fala.

Voltando à Milner e Pontalis, vemos um alinhamento teórico entre os psicanalistas, principalmente no recorte de uma problemática teórico-clínica semelhante, que reconhece a força da figurabilidade nas experiências psíquicas e a importância da forma na apresentação do inconsciente, pela indistinção entre forma e conteúdo. Os recortes teóricos vão construindo um estilo nos psicanalistas e mostram a origem de suas influências. Milner e Pontalis apontam para a estética como influência comum. O psicanalista trabalha com a noção de sonho como experiência, experiência subjetiva do sonhador sonhando e experiência intersubjetiva na análise, revendo as bases que criam uma oposição entre sentido e experiência. Ele se mostra reticente sobre interpretar a mensagem do sonho sem pesquisar, como fez Freud, as “condições de sua criação e do poder criador que eles revelam” (PONTALIS, 2005, p. 37). Aqui vemos a dimensão de criação do sonho, tal como sugere a formulação sobre o “impulso filho da noite” (FREUD, 1932) presente no sonho, como aquilo que nunca antes tinha sido consciente. O autor destaca o estudo das transformações como processo fundamental na teoria freudiana dos sonhos, que é também uma noção forte na noção de experiência estética de Dewey. Pontalis também nos chama atenção para o risco, nas investigações sobre os processos oníricos, em tomá-los a partir de uma perspectiva mística acreditando que o sonho nos dá acesso direto ao inconsciente, posição a qual Freud se opôs ao longo de sua obra, como já foi apontado.

O psicanalista francês, ao descrever o sonho narrado como uma experiência que se dá entre analista e analisando, menciona as satisfações narcísicas e estéticas encontradas nesse processo. Ele fala de uma contradança sensorial da visão para a escuta. Mas o suspense dessa experiência, em suas palavras, “decorre de que algo de ausente

presentifica-se no horizonte do nosso duplo olhar e de nossa dupla escuta – que diferem por posição – e se presentifica permanecendo ausente” (PONTALIS, 2005, p. 39).

Trata-se de uma experiência paradoxal. Pontalis defende, citando Merleau-Ponty, que o modelo do sonho é um modelo mais adequado para a percepção do que qualquer percepção desperta. O autor destaca o sonho como o espaço que dá lugar visível ao que se tornou invisível, fazendo uma analogia com uma tela do pintor. Essa afirmação é semelhante ao que Klee (1957/ 1990) formula sobre a criação do espaço através da luz na pintura, tomada como uma interdição temporária do sentido, a fim de produzir um sentido transformado. Aparece um borrão na distinção entre realidade interna e externa tanto na arte quanto nas experiências oníricas e regressivas em análise.

Pontalis destaca o sonho como forma de sentir e como abertura de um espaço no qual a criança aceita se arriscar com o terapeuta. Essa inspiração winnicottiana aponta o brincar e o infantil como formas que articulam significação, afeto e produção de sentido nas duas conotações do termo: significação e sensibilidade. Nas palavras do autor, “O próprio sonho já é interpretação, tradução, e o que ele figura já está inscrito, figurado” (PONTALIS, 2005. p. 52).

Pontalis destaca a noção de figurabilidade, na teorização de Freud, formulando que os pensamentos do sonho só podem estar presentes ao se transformar em imagens. A noção de figurabilidade trabalha para além dos limites do sonho e de sua interpretação, como revelação do conteúdo recalcado, permitindo uma descrição do movimento entre a palavra e a imagem em seus aspectos formativos. A figuração do irrepresentado – se pensarmos que nem tudo no processo onírico são representações recalçadas, mas também apresentações de traços mnésicos ainda sem forma – tem uma dimensão estética, como sugere Dewey. Há sempre um risco de pensar a visualidade no paradigma do sonho de forma restrita e tradutiva. Esse risco está em tomar o pensamento do sonho, ou o conteúdo latente, como um conteúdo pré-formado. No entanto, o que desejamos ressaltar aqui, na esteira de Freud, que formula sinteticamente que o trabalho do sonho limita-se a transformar, é a dimensão originária e em alguma medida ficcional dessa transformação. A passagem da dimensão quantitativa para a qualitativa que, em um mesmo golpe, transforma os meios de satisfação pulsional e dão forma psíquica ao desejo e à experiência. Não se trata de ignorar que no texto *Interpretação dos Sonhos* o modelo de tradução é muito mais forte que o de expressão, mas reconhecer que os sonhos traumáticos de *Além do Princípio do Prazer* (FREUD,

1920) criam outra chave de leitura que nos permite reler o problema da expressão figurativa originária no onírico.

Para Lyotard (1985), a figura é conatural ao sensível e ao discurso. Pontalis nos auxilia a confirmar essa posição dizendo que a “relação entre o visual e o inconsciente não é contingente, mas essencial” (PONTALIS, 1988/1991, p. 209). A substituição da palavra pela imagem, na elaboração do sonho, e seu inverso na interpretação, de maneira simplista, não nos leva muito longe, e tampouco trabalha na relação entre o irrepresentado e irrepresentável e a figurabilidade. O sonho leva em conta elementos que, mesmo presentes em um discurso, não se restringem ao seu significado tais como “[...] o ritmo, a voz, o estilo, elementos vários que, propriamente falando, não são da ordem do visual, mas do figurável (acaso não falamos de ‘figuras’ de estilo, e que dão carne à linguagem)” (PONTALIS, 2005, p. 214). É possível, na interpretação estética dos sonhos, dar destaque ao sonho como experiência de sentido, a partir do trabalho de figurabilidade, de sua visualidade e do modo específico como essa experiência alucinatória convoca a palavra.

Pontalis toma a perspectiva da pintura de Cézanne, analisada por Merleau-Ponty na qual *sua visão se faz gesto*. É a noção de carne de Merleau-Ponty que ajuda Pontalis a pensar a noção de figura. O autor destaca o poder de encarnação da pintura e do sonho, pois é a percepção onírica o modelo mais fiel da percepção. Pontalis cria um espaço para a teorização que está entre o estúdio do pintor e o estúdio do sonho, no qual o que é mais caro é a transformação. No estúdio do pintor há a transformação da visão em gesto, e no estúdio do sonho a transformação do afeto em figura.

Segundo Pontalis, Freud tem uma posição firme ao dizer que do infantil restam traços, e não imagens nem lembranças, e esses traços são secundariamente representados sob forma plástica e visual. O traço é *retraduzido* em imagem visual. Para Freud, o psiquismo é um espaço de impressões, “no qual o impresso não conhece outra matéria a não ser os sinais [...] o impresso é a morte do sensível” (PONTALIS, *ibid.*p. 217). A figurabilidade talvez venha reinstalar a sensibilidade e a percepção a partir das impressões, mediadas pelo trabalho psíquico, o que dá um estatuto peculiar para a percepção e para o estético em psicanálise.

A interpretação dos sonhos se transforma a partir do caráter de repetição dos sonhos traumáticos descritos em *Além do Princípio do Prazer* (1920). Nesses o que estão em jogo são as primeiras formas de inscrição e apresentação psíquica de intensidades pulsionais. O modelo de tradução onírica de experiências já inscritas

psiquicamente não acolhe o trabalho psíquico do negativo próprio das experiências traumáticas.

A interpretação conteudista, manejada de maneira exclusiva, é restritiva tanto para interpretar a obra de arte quanto para interpretar o sonho reduzindo-os a seu conteúdo latente. Os aspectos formativos da obra são fundamentais, tanto quanto o são as condições de figurabilidade para os sonhos e guardam entre si estruturas semelhantes; Os processos formativos da obra, nos quais conteúdo e forma estão imbrincados num sentido, perceptivo e de significação, que se mostra num fazer encarnado e/ou materializado (PAREYSON, 1966/2001) e a figurabilidade mobilizam de maneira homóloga a experiência estética, não reduzida ao campo específico da arte., transformando os sentidos das experiências. Segundo Pontalis, “Um sonho: pode pintar o inusitado! Pintar, não traduzir”. O poder de uma arte vem daquilo com que ela se defronta, daquilo que a nega: para a música, do visível; para a literatura, do silêncio. Por que me tornei psicanalista senão para fazer a linguagem se defrontar sempre com o que não é ela mesma?.” (PONTALIS, 1986/1988, p. 49).

Imagem e linguagem na clínica

Pensar a experiência analítica como experiência estética coloca em jogo a visualidade e outras formas perceptivas, no funcionamento psíquico do analista e do analisando, tomando-a também como um elemento fundamental da linguagem. Como ressalta Eliana Pereira Leite, (2001) o método de cura essencialmente pela palavra está cercado por imagens, por elementos visíveis e invisíveis que tentam capturar o impossível de se dizer.

Por vezes, Freud formula que a visualidade é a forma de pensamento mais próxima do inconsciente e mais antiga do que o pensamento verbal, como sugere em o *Ego e o Id* (1923). Em outras passagens, a palavra é tratada como coisa e ganha assim também o estatuto de imagem pela lógica do processo primário. O problema, no entanto, não está em estabelecer uma relação de primazia entre visualidade e palavra, mas justamente em desfazer sua hierarquia. Reconhecermos a dimensão estética da experiência psicanalítica está justamente em alargar as vias do trânsito entre a imagem visual e a palavra, a visualidade que invoca a palavra e a palavra que invoca a visualidade. Estamos interessados em sustentar um dizer, escutar e ver nos quais razão e sensibilidade não se opõem, apesar de também não se recobrirem em sua totalidade. Entendemos que essa

dimensão estética é mais potente para a transformação da economia psíquica na passagem de manifestações quantitativas para manifestações qualitativas que constituem as estruturas tópicas do psiquismo.

Estreitar a íntima relação entre pensamento, linguagem e visualidade é sempre necessário em psicanálise. Isso porque ainda são fortes os efeitos de concepções que tomam a imagem e a visualidade como uma dimensão da experiência arriscadamente sedutora e exclusivamente alienante e que concebem o simbólico como campo mais comum ou até exclusivo das palavras⁴⁶. Voltando à noção de figura, ela pode ser usada tanto para descrever processos psíquicos ligados à visualidade quanto ligados à linguagem discursiva. Como formula Roland Barthes (1982/1990) sobre a escrita e a leitura, não é por ser simbólica que estas não envolvem, inevitavelmente, o imaginário.

Vale dizer que o que nos interessa aqui é muito mais a ligação entre a linguagem discursiva e a não discursiva do que separar essas dimensões no funcionamento psíquico. Se há uma especificidade na noção de figura, ela está menos em sua maior ou menor proximidade com a linguagem visual ou discursiva e mais como sua condição de inaugurar e apresentar uma imagem que é simultaneamente conteúdo e forma, um sentido que é ao mesmo tempo significado e experiência sensível de forma originária. O que Freud nos revela, apesar de sua distinção entre *representação de palavra* e *representação de coisa*, está ligado à lógica própria do processo secundário e do processo primário, ou seja, consciente e inconsciente, e se refere menos à palavra e à imagem, respectivamente. Os sonhos, certos processos psicóticos e o pensamento infantil, como manifestações do funcionamento inconsciente, vêm apontar que a palavra é tratada como imagem como meio de convocar seus aspectos estéticos: formais e de sentido.

Podemos dizer que é nesse limite da linguagem, inconsciente e consciente, que trabalhamos nós psicanalistas. É importante dizer que o termo inconsciente nesse contexto não está no sentido exclusivo de recalcado, mas na acepção daquilo que está fora ou no limite da lógica da consciência.

O modelo estético de compreensão do sonho amplia seu espectro de análise, mantendo sua atualidade na teoria psicanalítica. Essa posição freudiana sobre os sonhos pode nos tirar de um risco recorrente da psicanálise de uma hipervalorização da “logicização da língua” em detrimento da “coisidade sensorial das palavras” (FÈDIDA,

⁴⁶ Esses são os efeitos de certas leituras simplificadoras de Lacan sobre o imaginário e o simbólico.

1991, p. 9). Nessa perspectiva, o psicanalista francês diz que a análise suscita não apenas no interior da fala que engendra, mas também no próprio encontro analítico formas e imagens que estão aquém e além do poder comunicativo ou informacional de uma fala. Ao dar crédito ao paradigma do sonho em psicanálise, a noção de figura e de figurabilidade ganha um lugar não restritivo à análise da alucinação onírica capaz de sustentar as relações entre figura e linguagem. Ligar o nome à figura é uma solução necessária para a problemática da linguagem em análise e a leva para sua dimensão estética e não apenas lógica. Fèdida se apoia na noção platônica de *Chôra* (cora), para sustentar sua concepção de linguagem em um lugar que não coincide com o sensível (da experiência), nem com o inteligível (da estrutura). O psicanalista trata da linguagem sob uma perspectiva ótica e estética na qual a figura, os pontos de vista, as superfícies, a virtualidade compõem as construções psíquicas e o espaço da memória com suas imagens ora visíveis ora invisíveis. Fèdida descreve um desenho interno da fala, “aquele desenho que a linguagem confia ao olhar quando o olhar deixa-se conduzir por aquilo que vê. E o visível não diz nada à vista enquanto a linguagem não puder torná-lo exatamente no sentido em que Paulo Klee fala da pintura, que não deve reproduzir o visível, mas tornar visível.” (FÈDIDA, 1991, p. 15).

Seguindo as pistas da arte, Fèdida formula que Giacometti tem a mesma intuição dizendo que o desenho tem menos relação com aquilo que se tenta representar, um rosto, por exemplo, e mais com aquilo que tenta engendrar guiando o lápis a um objeto ainda não constituído. “O desenho mantém uma afinidade bastante estranha com a linguagem, pois possui o poder de fazê-la entrar em crise, no abandono da banalidade” (idem). Aqui vemos como a experiência estética participa da linguagem, nas bordas da linguagem visual para a linguagem discursiva. A operatividade da noção de apresentação mostra-se mais fértil do que a noção de representação. Na primeira noção, há a inauguração de uma figura psíquica originária, enquanto na segunda há um referente pré-formado no mundo que o psiquismo vem apenas representar, como inscrição idêntica ao objeto da realidade.

O “abandono da banalidade”, a “ruptura do pensamento habitual” são processos necessários para que a linguagem se ligue à sua dimensão sensível, e são descrições presentes na experiência estética de Dewey e Pareyson. Veremos, no texto sobre a experiência com o sublime e do paradoxo do *estranhofamiliar* as relações entre a ruptura das condições de apropriação de uma experiência estética e o trauma psíquico.

As relações entre o visível e a fala estão explicitadas na fala do poeta tomado como “[...] aquele que deixa o desenho das coisas recolher-se na escritura das palavras ao sair do sonho em que a fala cotidiana da língua as mantém” (FÈDIDA, 1991, p.16). Curioso que aqui a poesia é um acordar e a dimensão traumática da experiência é tomada como condição de ver para além dos vícios perceptivos, “a ruptura do pensamento habitual com suas representações” [...]“tornar visível é atribuir sensação, sensorialidade, ao visual desfascinado da vista” (idem) E mais adiante o psicanalista arremata a ideia dizendo: “São as coisas do mundo exterior que formam o agir das palavras, no sentido de que as palavras dispõem poeticamente delas mesmas e isto por revelarem em si mesmas as qualidades sensíveis das coisas.” A linguagem fica ‘surda’ caso o sensorial se veja anulado por um emprego nocional sistematizado.

Na análise, psicanalista e analisante se põem na tarefa de “desenhar a obra a ser escutada ao mesmo tempo que aprendem a ver” (FÈDIDA, 1991, p. 51) Na linguagem há zonas surdas-mudas, que não veem e não se dão a ver. Trata-se de uma linguagem da multidão mobilizada por defesas do analista e do analisando que não se aproximam da intimidade da linguagem. O espaço é um conceito fértil para abordar o campo analítico, mas o destaque fecundo para nós está no psicanalista supor um *invisível dispositivo ótico*, como sugere Fèdida, como condição de toda fala e de toda escuta, suposição que se instala nas raízes do sonho como paradigma para análise e da atemporalidade do inconsciente.

Nomear envolve uma atividade de percepção. “O visual é, segundo esta aceção, menos uma forma de espacialização que uma condição de figuração” (ibidem, p. 78). A *construção* em análise pode ser pensada como “*a linguagem à obra da figura* [grifos do autor], a partir da incitação visual da função nominativa das palavras” (idem). De acordo com o psicanalista, “o nome-poema é, através do retorno, a palavra apropriando-se da luz/silêncio que é a matéria das figuras” (ibidem, p. 79). Aqui a relação entre a palavra e a imagem ou coisa mostra certa inadequação, ou não cobertura completa, fundamental à continuidade das tentativas sempre parciais de trânsito entre a linguagem falada e as experiências não discursivas.

O ato de nominação é possível porque a imagem viu e porque fala, dizendo relembra-se. Convém assim lançar a hipótese de que o verdadeiro trabalho de luto é o trabalho do sonho, caso este designe o não esquecimento e dê testemunho à obra da figura. (FÈDIDA, 1991, p. 81)

O poder da palavra analítica reside justamente nas vacilações da fala quando:

[...] num dado momento faltam palavras, a um ou a outro (analista e analisando), é desse oco, desse leve desnivelamento que faz tropeçar uma atividade verbal até então segura, que se pode dizer, na falta de língua, tanto o que falta como o que ilusoriamente o preencheu: por exemplo o rosto de uma mãe, sob a luz ocupada em sua costura, enquanto se brincava de dominó próximo a ela. (PONTALIS, 1986/1988, op.cit., p. 8)

Ainda nas palavras de Fèdida:

“quando a linguagem chega a se erigir senhora absoluta, quando desconhece que sua aparente luz não passa de uma sombra, então o ‘oco’ vem lembrá-la disto [...]. Sem a força da imagem, sem o peso das coisas, a palavra não tem efeito [...] a linguagem só é realmente linguagem, uma operação ativa, se carregar nela o que não é ela mesma [...]. Não é a linguagem que faz a linguagem [...]. Porque o sentido (da palavra) seria mais forte do que a imagem para designar aquilo que nenhum sentido encerra?” (ibidem, p. 8 e 9.).

A seguir uma pequena cena clínica:

Dança muda e eloquente

A paciente fala de sua irmã que é surda-muda. Fala longamente da história dela, de como ela se comunica com a família, que não sabe a linguagem de sinais. A paciente percebe a irmã sozinha. Conta que elas foram juntas ver o filme Pina, de Win Wenders, sobre a bailarina e coreógrafa, Pina Baush. Ela descreve em detalhes a imagem de uma bailarina. Seu movimento é preso. Ela tenta correr, mas não consegue. A intensa força que faz para andar é fracassada. Impulsiona com força o corpo para a frente, mas seu corpo retorna. O movimento se repete, se repete e se repete e toda vez fracassa. (Apesar dela não ter mencionado o nome do balé, pela descrição que fez o trata-se da peça A sagração da Primavera)

Entendemos que corpo da bailarina aqui não *representa* sua preocupação com a irmã, mas a *apresenta* de uma forma muito coerente sua angústia, apesar de não poder contê-la completamente. Sua fala, sem essa imagem da dança, até então, não tinha alcançado a força de seu mal-estar. Não se trata, nesse caso, de um conteúdo totalmente irrepresentado, mas aponta para os limites das representações em relação ao mal-estar psíquico. Os aspectos formativos dessa figura da cultura, subjetivada em sua memória a apresentada por meio da fala, seu tom, seus silêncios, sua respiração, compõem as palavras e imagens como transformação de suas inscrições originárias e são recriadas em análise pelo analisando. Trazer essa imagem em análise deu forma estética à sua

angústia em relação à irmã, cujo movimento e cuja linguagem estão amarrados. Seria aqui restritivo pensar essa imagem como um ‘pensamento já pensado’ (RANCIÈRE, 2008/2012, p. 103), uma forma psíquica já formada e recalçada. Mas “uma imagem pensativa...que encerra pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e produz efeito sobre quem a vê sem este a ligar a um objeto determinado. Pensatividade designaria, assim, um estado indeterminado entre o ativo e o passivo” (idem) O que marca a distância entre a imagem concebida como duplo de uma coisa e a imagem concebida como operação de uma arte. (idem) O que a figura da bailarina, cujo movimento fracassa, aponta são os limites do próprio dizer, não apenas do não falar da irmã muda, mas os limites da linguagem e da linguagem em análise, já que o dizer não totaliza os sentidos de uma experiência, e tampouco a imagem o fará. O aparecimento, na sessão, da imagem de um corpo que fracassa na sua intenção de movimento, inicialmente, a fez calar, como se ali estivesse a totalidade de uma experiência de impossibilidade e repetição, sobre a qual não há mais nada a dizer. Em seguida, o sentido da imagem se abriu para o que até então não era possível dizer, a angústia que lhe causa a mudez da irmã e para o reconhecimento da impossibilidade de tudo dizer do falante que, ainda assim, fala.

C-ESTUDOS SOBRE O *ESTRANHOFAMILIAR* E O SUBLIME COMO MODELO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

1- ESTÉTICA NEGATIVA DO *ESTRANHOFAMILIAR*

Limites do belo e do prazer

Vimos afirmando, desde o início deste trabalho, um sentido preferencial de aproximação entre psicanálise e estética que pretende recolher, nessa última, elementos que provoquem o pensamento psicanalítico. Os trabalhos de fronteira funcionam, desde Freud, como método de investigação e teorização em psicanálise. Essa direção se sustenta na hipótese de que a experiência estética em análise está na base da transformação psíquica e de que estamos lidando com problemas homólogos em estética e em psicanálise. A via é de mão dupla, e será inevitável apontarmos que não nos parece casual o fato de o texto de Freud, *O Estranho* (1919), ser uma referência nos estudos contemporâneos da estética e da teoria da arte. Essa preferência específica talvez se deva ao fato de esse texto estar em consonância com as modificações que a estética clássica sofreu desde a modernidade, apontando os limites do belo e do prazer como dimensão única da experiência estética, especialmente a partir do resgate da noção kantiana de sublime. Se, por um lado, as experiências sublimes podem ser disruptivas, por outro, elas convocam uma transformação na relação entre o sensível e o inteligível, mobilizando outras formas de significação.

Outra contextualização se faz necessária. Há uma articulação, nem sempre reconhecida, entre a experiência do *estranhofamiliar* e os processos de sublimação. É mais comum ao debate psicanalítico da experiência estética que a discussão sobre a sublimação se aloje nas investigações sobre os processos de criação, enquanto a análise da experiência do *estranhofamiliar* se aloja no campo da apreciação estética. Vimos, porém, acompanhados pelos argumentos de Pareyson (1966/2001) que, no limite, os processos de criação⁴⁷ e de apreciação não estão dissociados nas figuras do artista e do apreciador, respectivamente. “Receber é reconstruir” (ibidem, p. 203) e, do outro lado, o artista é, ele mesmo, espectador de sua obra (ibidem, p. 186). Os campos da criação e da

⁴⁷ Não entraremos, nesse contexto, nos pormenores da noção de criação e sua diferença com a ideia de descoberta. Talvez o mais elucidativo a esse respeito, já trabalhado anteriormente na descrição do processo encontrado-destruído-criado, seja a formulação de Winnicott (1951/1971) a respeito do objeto transicional: não se formula a pergunta se o objeto foi concebido pela criança ou se foi um objeto encontrado. O que não significa, porém, dizer que a obra é um objeto transicional, mas sim, que ela se constitui num campo da experiência no qual dentro e fora, temporariamente se confundem.

fruição se interpõem. O que nos permite formular: o fenômeno do *estranhofamiliar* participa também do fenômeno criativo. Ou seja, as forças de desligamento pulsional e o trabalho do negativo (GREEN, 1990) estão presentes tanto nas experiências estéticas de apreciação quanto de criação. Sob certas condições, essas experiências geralmente arrebatadoras e angustiantes podem atuar como desencadeadoras de transformação psíquica e de significação, de modo geral, e dos processos artísticos, de modo mais específico, tanto no que tange a dimensão de produção quanto a de apreciação na arte. Um *além do princípio do prazer* se dá a ver na experiência estética pela via do *estranhofamiliar*.

Nossa intenção neste momento, porém, não é analisar a maneira como a teoria psicanalítica e, especialmente, o texto de Freud de 1919 são trabalhados pela estética e pelos críticos de arte contemporaneamente⁴⁸, mas reconhecer sua relevância para a experiência psicanalítica e para a análise da sublimação quando aproximada, com os cuidados necessários, da noção de sublime da estética.

No interior da psicanálise, vale a pena resgatar a presença de várias noções de estética em Freud, destacadas por Loureiro (2003) anteriormente. Elas serão retomadas pontualmente a fim de trazer uma síntese de seus argumentos. Segundo a autora, a noção de estética em Freud é usada como: 1- reino das atividades ligadas ao prazer oriundo do próprio funcionamento psíquico; 2- forma de análise da qualidade dos sentimentos; 3- ciência do belo; 4- sinônimo de formal. Esses eixos de referência permitem alinhar a noção de experiência do *estranhofamiliar* como modo de “análise da qualidade dos sentimentos”, tal como Freud sugere no início do texto. Já em relação ao uso da noção de estética como o “formal”, a “beleza” e o “prazer”, a experiência do *estranhofamiliar* vem justamente apontar seus limites e introduzir dentro do estético seus inversos: o disforme, o horror, e o desprazer. Freud sustenta uma concepção mais ampla da estética não apenas ligada aos objetos reconhecidos como ‘belo’, mas também às experiências e sensações mais sutis e subjetivas não ligadas ao que é tomado como “belo” coletivamente. Nessa esteira incluem-se também o sentimento de estranheza, de transitoriedade, o “sentimento oceânico” e a sensação de irrealidade. A experiência do *estranhofamiliar* não é descrita por Freud como um fenômeno psicopatológico, mas como um fenômeno comum, ainda que não corriqueiro, mobilizador da experiência sensível que remete diretamente aos problemas da estética, apesar da ressalva freudiana

⁴⁸ DIONÍSIO, Gustavo Henrique.- *Pede-se Abrir os Olhos: psicanálise e reflexão estética hoje*. São Paulo: Annablume, 2012.

de que: “Nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente, sublime⁴⁹ [...] mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição” (FREUD, 1919, p. 276).

Freud ressalta que cabe à estética a análise de nossas qualidades de sentir, e não exclusivamente a ocupação com as doutrinas da beleza. Nessa formulação, Freud parece mais interessado nas “qualidades do sentir” do que em encontrar no objeto e na beleza, como categoria *a priori*, determinantes fixos da experiência estética, o que forja uma concepção da experiência estética como uma experiência subjetiva e singular.

Anteriormente (1914) Freud, diante da escultura de Moisés, como reflexão de sua experiência de arrebatamento, havia formulado “esse estado de perplexidade intelectual como condição necessária para que uma obra de arte atinja seus maiores efeitos” (FREUD, *Moises de Michelangelo*, 1914, p. 254).

Sigamos as sugestões freudianas e nos aproximemos brevemente da estética.

Sensível e racional no sublime

Na estética clássica, o desprazer e os sentimentos negativos, quando afirmados, são compreendidos em sua transitoriedade, na crença de que ao fim da experiência haverá a obtenção de algum tipo de prazer. O estético ganha figuras mais complexas quando se pressupõe, pela noção de sublime, um conflito entre as capacidades sensíveis e suprassensíveis (racionais). Esse conflito, em Kant, é pensado como transitório e se dissolve pela razão, essa faculdade que pode se mostrar superior à sensibilidade. Ainda assim, no sublime, mesmo quando tomado como experiência transitória, reconhece o temível e o desprazer como elementos centrais da experiência.

Há um “parentesco” entre experiência do sublime, aberta por Kant (1790/1995) e a experiência do *estranhofamiliar*, como sugere Mezan (1986), Loureiro (2003) e Rocha (2010). Construir as decorrências metapsicológicas e clínicas desse parentesco, em toda sua complexidade e amplitude, não seria possível sem perder de vista os objetivos da pesquisa, ainda assim, consideramos válido traçar algumas aproximações.

Há indicações de que a doutrina freudiana da sublimação e a apreensão freudiana da obra de arte esteve, ainda que de modo implícito, influenciada pela filosofia moderna do sublime de Kant, Schopenhauer e Schiller (ROCHA, 2010). Apesar de não manifestar qualquer influência dessas filosofias no texto freudiano em questão, a

⁴⁹ Aqui o uso do termo “sublime” não mostra nenhuma influência da posição kantiana sobre o termo e sugere se restringir ao uso do termo no sentido coloquial de elevado, perfeito, grandioso, divino.

descrição psicanalítica da experiência do *estranhofamiliar* abre-se de imediato para uma conversa com a estética, como o próprio texto freudiano introduz, na citação acima. Certas ressalvas, porém, precisarão ser feitas. A noção de experiência do *estranhofamiliar* não pode ser subsumida à filosofia do sublime, apesar de o debate entre essas noções parecer profícuo. Nossos esforços de aproximação entre a experiência do *estranhofamiliar* e a noção filosófica de sublime não têm a intenção de fazer um recenseamento da noção na filosofia. Essa aproximação tem um objetivo bem mais restrito, o de apontar como essa noção é operante para o reconhecimento de experiência de ruptura, tanto para análise da experiência psicanalítica quanto da experiência estética, especialmente para o reconhecimento das possíveis ressonâncias de uma na outra. Apesar de Freud não deixar indicações claras dos efeitos das teorias do sublime sobre seus estudos sobre a estética e a arte, isso não significa que elas não tenham existido. Vale mencionar que o termo alemão *erhaben* (sublime) é um termo de raro emprego na obra freudiana, ao contrário de *sublimierung* (sublimação) largamente empregado e efetivamente constitutivo dos procedimentos psicanalíticos de análise das formas e manifestações estéticas (ROCHA, 2010).

As contribuições de Schiller sobre o sublime datam de 1790 e mostram contemporaneamente sua atualidade, a partir de uma transposição essencial na teoria kantiana. Schiller (2011) leva o debate do estético e do sublime da natureza para a cultura. Nessa transposição não será apenas a experiência diante da natureza que mobiliza a análise filosófica, como fez Kant, pois o objeto artístico passa a ser tomado como um mobilizador privilegiado da experiência estética. A crise que a arte moderna e contemporânea impõe ao ideal do belo artístico e às relações entre natureza e representação na arte alargam, significativamente, o debate sobre a experiência estética, ao incluir nesta a experiência sublime⁵⁰. Essa transposição, tomada como problemática por alguns estudiosos, não significa, em nosso entender, uma restrição dos estudos da estética ao campo da arte, o que nos levaria a outros riscos igualmente reducionistas.

Vejamos algumas definições nos termos do próprio dramaturgo alemão: “No sublime teórico, a natureza se encontra, enquanto *objeto do conhecimento*, em contradição com o impulso de representação. No sublime prático, ela se encontra,

⁵⁰ Vale mencionar que o problema da natureza na estética não se apaga na transposição da análise da natureza para os objetos de arte. Mesmo quando a natureza deixa de ser objeto de referência e representação para a arte, na modernidade e na arte contemporânea o conflito entre natureza e cultura é ponto nodal da experiência estética. Em “Língua psicanalítica”, o problema aponta para o trânsito entre o real, o corpo, a percepção, a pulsão, etc. e suas formas simbólicas.

enquanto *objeto da sensação*, em contradição com o impulso de conservação” (SCHILLER, 2011, p. 23).

Para Schiller o impulso de representação é o impulso de alterar nosso estado, de exprimir uma existência. Já o impulso de conservação refere-se ao impulso de conservar certo estado.

Um objeto é sublime de modo teórico na medida em que traz consigo a representação da infinitude, para cuja apresentação a faculdade da imaginação não se sente à altura. Um objeto é sublime de modo prático na medida em que traz consigo a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer. Sucumbimos na tentativa de realizar uma representação do primeiro; e sucumbimos na tentativa de nos contrapor ao poder do segundo. Um exemplo do primeiro é o oceano em calmaria, o oceano em tempestade é um exemplo do segundo. (ibidem. p. 25)

Schiller descreve outras figuras do sublime. Uma torre ou montanha monstruosamente alta, por exemplo, nos coloca diante de um sublime do conhecimento. Se ela se dobrar sobre nós, estaremos diante de um sublime prático. Para nossos interesses, o que merece destaque na posição do autor é a tese de que o conflito e o arrebatamento sensível e racional são mais centrais na experiência estética do que nossas condições de representação e de conservação gostariam de enfrentar. O objeto ao mesmo tempo convoca e repele.

Ambos (a montanha monstruosamente alta ou a dobra da montanha) possuem em comum o fato de que justamente por estarem em contradição com as condições de nossa existência e nossa atuação, eles descobrem aquela força em nós que não se sente ligada a qualquer uma das condições; uma força, portanto, que por um lado pode pensar mais do que aquilo que o sentido apreende e que por outro não teme em nada pela sua independência [...]. (ibidem, p. 26.)

A experiência do sublime, como experiência limite, nos coloca tanto diante do risco de desorganização psíquica quanto diante de um apelo de transformar as próprias condições de representação e conservação. De outro modo, o sublime é uma força que “pode pensar mais do que o sentido apreende” e que pode sentir mais do que se pode pensar.

A posição de Schiller, a partir de Kant, é a de que a estética é algo sensível-racional que permite estabelecer uma mediação para o conflito entre nossas faculdades sensíveis e suprassensíveis. Diante da cisão entre as faculdades sensíveis e suprassensíveis, um problema central da estética, Schiller propõe uma articulação entre

o campo sensível e racional da experiência, capaz de certas homologias com a experiência analítica.

Em seus estudos sobre a estética, Schiller reconhece e destaca a força do objeto temível ou que provoca terror. Este é um fragmento de seu pensamento que tem um interesse particular para o debate com a experiência do *estranhofamiliar*, pois o objeto temível ataca nossa natureza sensível com mais violência do que o objeto infinito. Disso decorre que o temível, na representação estética, deve nos mover de modo mais vivaz do que o infinito. Portanto, o sublime prático possui de antemão uma grande preponderância em relação ao teórico, no que diz respeito à intensidade da sensação.

Fiquemos com essas formulações sobre o sublime como pano de fundo e nos aproximemos do texto de Freud; elas voltarão ao foco adiante, articulando-se à noção de *estranhofamiliar* e às palavras de Lyotard sobre o sublime, mais próximas, mesmo que indiretamente, da psicanálise.

Além do princípio do prazer no *estranhofamiliar*

A angústia em jogo na experiência estética é analisada por Freud em diversos textos, entre eles: *O Moisés de Michelangelo* (1914), *Um Distúrbio de Memória na Acrópole* (1914), *A Cabeça de Medusa* (1922/1940), entre outros, e é em *O Estranho* (1919) que as raízes de uma teoria para além do princípio do prazer se colocam de modo mais bem acabado.

Segundo Rocha (2010), a respeito das relações entre o sublime e o estranho:

Na experiência do sublime, o alheio, o estranho, é acolhido paradoxalmente na alma como próprio, como familiar. O choque desse paradoxo manifesto no desconforto de Freud quanto à irrepresentabilidade de motivos artísticos que o comovem – a intrigante sensação de um êxtase sem persuasão de uma comoção irracional – reaparecerá ulteriormente em sua metapsicologia, e dessa vez tematizado num dos mais intrigantes dos seus escritos, nomeadamente, *Das Unheimlich*. (p. 60)

Façamos agora um percurso sobre o termo em alemão, *Unheimlich*, que merece algumas considerações desenvolvidas a partir de nossa sugestão de sua tradução por *estranhofamiliar*. A escolha pela utilização dessas palavras juntas, constituindo um único termo, pode parecer um preciosismo desnecessário, mas se dá por um interesse específico na composição dessa dupla paradoxal que não está presente no termo *inquietaante* ou *sinistro* nem no uso da palavra *estranho*. É importante ressaltar que “duplo” e “paradoxal” são noções intrínsecas ao fenômeno que se pretende descrever,

apontando nesse termo uma intenção de fazer convergir forma e sentido, ainda que essa conversão não possa ser pensada de maneira totalizante. Destacamos, assim, uma significação dupla e oposta, nesse caso, não em uma palavra, mas em um termo composto, do mesmo modo que Freud descreve a duplicidade semântica nas palavras primitivas no texto *A Significação Antitética das Palavras Primitivas* (FREUD, 1910). Essa figura linguística encontrada para tradução de *Unheimlich* deve ser ressaltada na medida em que não apresenta apenas um sentido, mas dá uma forma àquilo que pretende analisar, por sua duplicidade ambivalente. O termo, composto de duas palavras, mostra-se marcado pela lógica primitiva de constituição das palavras e aponta para um tempo linguístico não apenas histórico e passado, mas permanente, na língua e em estados psíquicos normais, de lógicas arcaicas de funcionamento, como é o caso da experiência do *estranhofamiliar*.

No texto de 1919, depois de um percurso longo pela etimologia da palavra em diversas línguas, e antes de chegar às formulações mais sintéticas, Freud faz um comentário aparentemente lateral que nos interessa. Esse comentário só mostra sua força quando alinhado à lógica de interpretação que ele mesmo propõe no método clínico da escuta flutuante. Trata-se do método de ir em busca do detalhe, que guia o olhar de Freud na apreciação da escultura de Moisés, feita por Michelangelo. Nesse caminho interpretativo e refinado de escuta e olhar⁵¹, o detalhe funciona como chave que conduz, não exata ou exclusivamente, a um conteúdo específico a ser desvelado, mas mobiliza o processo interpretativo a partir da formação de um enigma, destacado como uma das grandes pistas freudianas pelo filósofo Rancière (2001/2012).

O comentário lateral de Freud se refere à sua pesquisa do termo *Unheimlich* nos dicionários em outras línguas. Apesar de sua pesquisa ter sido restrita pelos tempos de guerra e a dificuldade em consultar outros dicionários, a falta de outros sentidos do termo deve-se mais ao fato de que em “muitas línguas não têm palavra para essa particular nuance do que é assustador” (FREUD, 1919, p. 278). Aqui, Freud aponta, em uma formulação mais intuitiva do que desenvolvida, para os limites da significação de uma palavra, especialmente para as experiências de angústia e terror. É possível interpretar nas entrelinhas que decorre dessa limitação ou incompletude da palavra, o uso da literatura, como exercício formal (formativo) e estético da língua para a apresentação dos fenômenos mobilizando os sentidos e o afeto. A palavra tal como

⁵¹ Estamos alinhados à posição de Merleau-Ponty sobre a reciprocidade solidária da percepção e as relações entre o olhar e a escuta acentuadas por vários psicanalistas.

tecida pela literatura mobiliza potencialmente experiências distintas das significações usuais de termos ou noções, ou seja, do discurso denotativo. Essa é a sedução ambivalente que a arte produz em Freud. Guardando as muitas diferenças entre experiência literária e experiência analítica seria possível pensá-las como desencadeadas por uma motivação comum: fazer um exercício não exclusivamente denotativo ou comunicativo da língua e da linguagem às voltas com o que ainda não foi dito, o que é ainda não sabe se dizer e o impossível de dizer.

As imagens apresentadas pela linguagem literária e usadas por Freud no texto sobre o *estranhofamiliar* mostram a “palavra pescando não palavra”, uma expressão de Clarice Lispector no poema “A Pesca Milagrosa”⁵², já mencionado por nós. É possível pensar que o texto literário “O homem de areia” funcione como uma metáfora para o pensamento de Freud sobre o *estranhofamiliar*. Em sua origem grega *metáfora* tem o sentido de transporte, não como o transporte de um pensamento pré-formado, mas como aquele que se forma no caminho da escrita e da leitura.

Avançando no próprio texto, Freud faz formulações mais sintéticas sobre o termo *Unheimlich*:

[...] não deixa de ser uma palavra ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é agradável e familiar e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. (FREUD, 1919, p. 282)

Dessa forma, *Heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com seu oposto, *Unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *Heimlich*. (ibidem, p.283)

A ambiguidade do termo é fundamental para apresentar seu caráter angustiante na junção entre um elemento tido como novo, mas que foi visto e negado em outro tempo. Esse elemento aparentemente desconhecido, ao mesmo tempo já antevisto, mas não tido como próprio, estrutura a experiência de angústia, justamente por seu objeto não ser claramente figurável, ser excessivamente ambíguo e remeter a experiências arcaicas e disruptivas. O limite e os processos psíquicos de figurabilidade e de representação estão em um equilíbrio instável na experiência do *estranhofamiliar*.

É a partir de uma análise minuciosa do texto de Hoffman “O homem de areia” (1815), que Freud figura teoricamente essa experiência, se utilizando das figuras da obra

⁵² Essa metáfora é usada na primeira parte do título do livro do título de Rosenfeld (1998) sobre “a metáfora na interpretação psicanalítica”.

literária. Como já mencionamos, esse foi um caminho usado com frequência por Freud como inspiração, testemunho e estruturação do seu pensamento sobre o psiquismo em sua articulação com a cultura.

Três elementos são fundamentais na simultânea análise de Freud do conto de Hoffmann e na construção metapsicológica do fenômeno do *estranhofamiliar*: a importância literária e psíquica dos autômatos (duplo, vida/morte), do olhar e da indistinção entre fantasia e realidade. A sensação de irrealidade também compõe essa experiência, essa mesma que acomete Freud ao visitar a Acrópole.

No texto fantástico, realidade e ficção se misturam de maneira complexa, assim como autor e personagem. A temporalidade é difusa, e a mistura do tempo da infância e do tempo narrado no presente dá o tom fantástico para o conto. O trauma da morte do pai na infância do personagem central exige figuras atuais e as compõe misturando experiência real e memória, fazendo os afetos sem formas nítidas ganharem imagens. A trama se constrói pelas tentativas incessantes de Nathanael figurar o trauma da morte do pai. As imagens criadas para o homem que visitava o pai, a quem é atribuída a responsabilidade pela sua morte, se desconstroem e se reconstroem por deslocamento na imagem de Coppélius, ora vendendo barômetros, ora vendendo lentes. A mulher amada, Clara, ao desconstruir seu delírio/ficção sobre o encontro com o homem que matou seu pai, é castigada perdendo os olhos. Essa parte destacada do corpo, o olho e o olhar, reaparecem sob a figura de lentes que são vendidas por Coppélius. O duplo se apresenta no amigo/assassino do pai, Coppola/Copélius e no apaixonamento de Nathanael por Olympia, uma boneca (uma versão de Clara?). Figuras do olhar aparecem não apenas na exclusão dessa percepção que é imposta por Nathanael à Clara, mas também nas lentes através das quais o menino/homem, atormentado, vê Olympia pela janela, a suposta filha de seu professor.

Sobre a boneca, Freud diz, a partir do argumento de Jentsch, que nas bases da sensação de estranheza está a incerteza intelectual de um objeto ter ou não ter vida. Porém, Freud contra-argumenta com uma importante e invertida sutileza. É fato que as crianças não distinguem com nitidez os objetos vivos dos inanimados e tratam seus bonecos como se fossem vivos. No entanto, o que causa estranheza ou medo não é o fato de que uma boneca possa adquirir vida, mas antes, o desejo de que isso aconteça, ou ainda e mais importante, a convicção de que isso está acontecendo porque se deseja. Entre a onipotência do eu e do pensamento e sua fragilidade, está a experiência *Unheimlich*. É digno de nota que a ambivalência entre poder e fragilidade são centrais

na experiência do sublime na qual a onipotência do pensamento também está em jogo no abalo que a razão sofre diante da experiência sensível.

“O homem de areia” permite a Freud falar sobre as relações entre a estranheza familiar e as experiências infantis ressaltando especificamente o fenômeno do duplo como consequência. Podemos depreender de modo sintético que nos processos identificatórios e projetivos o eu se substitui por um estranho ou se experimenta como outro. “Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu [...]. E finalmente, há o retorno constante da mesma coisa” (FREUD, 1919, p. 293). Freud oferece uma explicação do tema do duplo e suas ligações com espelhos, sombras, espíritos, guardiões, crença na alma e o medo da morte. Cita Otto Rank, que afirma que a duplicação como manifestação enérgica e defensiva contra a morte. No entanto, o paradoxo está no fato de que “depois de haver sido uma garantia de imortalidade, (o duplo) transforma-se em um estranho anunciador da morte” (ibidem, p. 294)⁵³.

A compulsão à repetição é uma das principais responsáveis pela sensação de estranheza familiar, como o retorno da experiência traumática que se inscreveu em negativo. Como sugere a interpretação de Pontalis (2005), se o inconsciente ignora o negativo, é porque ele mesmo é o negativo. E a morte retorna na experiência psíquica e na obra de Freud.

Vale aqui aproximar duas problemáticas: a experiência do *estranhofamiliar* e o funcionamento alucinatorio, como manifestação comum na experiência onírica ou em experiências passageiras que permitem que certas inscrições afetivas ganhem formas perceptivas, como apresentação psíquica que dá origem aos processos de representação. (C. e S. BOTELLA, 2002) Esse funcionamento originário típico da primeira infância e do sonho, mas não exclusivo destes, dá estrutura à ficção e é responsável por seus efeitos estéticos. Essa afirmação sugere que as funções secundárias de organização representacional e lógica da consciência podem participar da experiência estética, mas são estéreis quando não se deixam tocar pelas experiências perceptivas originárias.

Não há no contexto de análise da experiência do *estranhofamiliar* uma distinção muito clara entre prazer, dor ou júbilo. A experiência mostra o equilíbrio instável que permite ao psiquismo se enganar, se seduzir, viver uma experiência como se fosse

⁵³ As considerações sobre a morte estão presentes na descrição de sublime de Schiller. O temível e terrível estão ligados ao risco da morte e estão na base das experiências sublimes. A experiência de imortalidade, muitas vezes alcançada graças a religiosidade vem ao contrário, interromper, conter o sublime.

realidade, confundir-se. “É verdade que o escritor cria uma espécie de incerteza em nós, a princípio, não nos deixando saber, sem dúvida propositalmente, se nos está conduzindo pelo mundo real ou por um mundo puramente fantasístico de sua própria criação” (FREUD, 1919, p. 288).

Em particular na experiência do *estranhofamiliar*, a experiência ilusória, fundamental para a experiência estética, é subtraída, ainda que não se possa abandonar totalmente a captura que ela promoveu. Trata-se de uma sideração do eu, uma experiência de limites entre eu e outro, realidade e fantasia, que gera angústia. A experiência de ter e ser “outro em mim”, que ofusca a imagem unitária do eu, responsável pela experiência de que algo é conhecido e estranho, simultaneamente. Desse modo, de início, o que é estranho e diferente é tomado como fora, e o que é conhecido é tomado como dentro. Vemos, no entanto, que essa espacialidade psíquica se complexifica em relações mais paradoxais entre o dentro e o fora, entre a representação e a percepção, a presença e a ausência dos objetos, na experiência descrita como “somente dentro, também fora” (BOTELLA, C. e S., 2002. P. 45). A partir do artigo de Freud *A negativa* (1925), os psicanalistas propõem que “O não-real, que é somente representado, subjetivo, está somente dentro; o outro, o real existe também fora”. A destruição do objeto na percepção pela onipotência do pensamento (somente dentro), sem uma retirada radical do investimento do objeto (também fora), é um meio de constituir e preservar a capacidade de pensar. Assim, somos levados à ideia de que a prova da realidade tem uma dupla convicção contraditória: somente dentro (presença de pensamento anímico, destruição do objeto, negação da ausência), também fora (reinvestimento no objeto, reconhecimento da ausência).

O problema do ilimitado e sua decorrência no apagamento das distinções entre o dentro e do fora são evocados pela experiência sublime, como poderemos descrever com a ajuda de Lyotard, a seguir.

De modo geral, não é difícil apontar, tal como Freud reconheceu, elementos conflitivos e compulsivos no brincar da criança e nas experiências intelectuais e criativas⁵⁴. Ainda assim, é coerente afirmar que a hipótese conceitual de divisão psíquica em instâncias e funcionamentos conflitivos é fundamental para instalar a experiência do *estranhofamiliar*. Ela comparece justamente como ameaça de apagamento desses limites, através de um transbordamento dos modos de

⁵⁴ Trabalharemos com mais vagar no capítulo “Brincar e sublimar”.

funcionamento entre instâncias, e do risco eminente de fragmentação da ilusão unitária do eu. Certas experiências infantis podem vir a ganhar um aspecto estranho, sob a mesma lógica *a posteriori* do trauma. E veremos a seguir, aproximando a experiência do sublime da experiência do trauma. “Uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais, por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se” (FREUD, 1919, p. 310).

Outro exemplo ligado à experiência do *estranhofamiliar* é o animismo: superstições que se sustentam pela onipotência e pelo egocentrismo do pensamento tão comum nas crianças e fortes em algumas culturas e religiões. No entanto, nunca ultrapassamos plenamente esses modos de funcionamento, seja na história individual seja na história cultural. Nas palavras de Freud:

[...] sem preservar certos resíduos e traços dela (atividade mental animista), que são ainda capazes de se manifestar, e que tudo aquilo que agora nos surpreende como estranho familiar satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhes expressão. (FREUD, 1919, p. 300)

A experiência do *estranhofamiliar* está marcada por situações de indistinção entre a imaginação e a realidade, comuns na infância, nas alucinações oníricas e fundamentais na experiência estética. Isso não significa dizer que todo o cenário da realidade poética produza a experiência de estranha familiaridade. Porém, é fundamental destacar, nesse contexto, a diferença entre uma ilusão constitutiva que transforma a falta do objeto de satisfação e a ilusão enganadora que nega a falta, tal como vamos analisar mais detidamente com Pontalis (2005), no capítulo “Brincar e sublimar”. Segundo Freud, “adaptamos nosso julgamento à realidade imaginária que nos é imposta pelo escritor, e consideramos as almas, os espíritos e os fantasmas como se a existência deles tivesse a mesma validade que a nossa própria existência tem na realidade material” (FREUD, 1919, p. 300).

Segundo C. e S. Botella (2002), sobre o pensamento animista:

concebemos o pensamento anímico como um pensamento em que representação, percepção e motricidade são equivalentes e indistintas [...] a alucinação do sonho, simultaneamente, pensamento e percepção, verdadeira sobre o funcionamento anímico, é a ilustração mais apreensível disso” (C. S. Botella, 2002, p. 43) [...] a destruição do objeto na percepção, graças à onipotência do pensamento anímico é o único meio de preservar a capacidade de representar, pensar. (p. 45)

A realidade poética oferece, nesse sonho fictício, uma experiência de convicção pela figurabilidade que não traz necessariamente o caráter ambivalente do *Unheimlich*. No entanto, é possível pensar que as saídas dessas experiências de apreciação, assim como as saídas das experiências oníricas, podem levar a essa qualidade paradoxal de sentimento. Do mesmo modo, podemos sublinhar os efeitos desorganizadores das confusões identificatórias produzidas pelas experiências fictícias e por experiências com objetos de arte. Há situações nas quais o psiquismo sucumbe em experiências disruptivas e confusionais. A Síndrome de Stendhal é um exemplo dessa experiência descrita pela psicopatologia e analisada por Loureiro (2005). Trata-se de um estado que desorganiza pessoas diante da experiência com a beleza, o que ocorre tipicamente com turistas em visita a cidades famosas por suas obras de artes.

Como Freud descreve, os limites do eu e o teste de realidade são mobilizados na experiência estética, ainda que não de forma radical, e são a base psíquica dos efeitos de ilusão necessários para essa experiência fazendo os sujeitos que apreciam uma obra se sentirem convocados em suas experiências subjetivas.

São problemas estruturais para o psiquismo: o duplo e o mistério do jogo da ausência e presença dos objetos construindo um movimento entre polaridades fundantes e permanentes comuns à experiência analítica e à experiência estética: realidade interna/externa, eu/outro, representação/percepção, sexual/não sexual, vida/morte.

O negativo no sublime e no *estranhofamiliar*

Parece-nos fundamental apontar o problema da morte como central na experiência do *estranhofamiliar*, assim como o é na experiência do sublime, tal como trabalhada por Lyotard, a partir de Kant e Schiller. A negatividade do infinito e do absoluto e sua decorrente irrepresentabilidade está associada à morte no sublime.

Para Freud:

Difícilmente existe outra questão, no entanto, em que nossas ideias e sentimentos tenham mudado tão pouco desde os primórdios dos tempos, e na qual formas rejeitadas tenham sido tão completamente preservadas sob escasso disfarce, como nossa relação com a morte. (FREUD, 1919, p. 301).

A experiência paradoxal descrita na experiência do *estranhofamiliar* está intimamente ligada à dúvida se um ser está/é vivo ou morto. A ausência e presença dos objetos de investimento libidinal obriga o psiquismo a construir relações lógicas de

positividade e negatividade oriundas de experiências ligadas à vida e à morte, ao objeto animado e ao objeto inanimado. O enigma da vida e da morte é um enigma psíquico anterior ao enigma da diferença sexual e ao decorrente complexo de Édipo, como sugere Pontalis (2005). A castração, como operação psíquica, antes de um enigma sobre a diferença sexual, é anteriormente problematizada de outro modo no jogo presença e ausência de objeto e nas investigações sobre a vida (objetos animados) e a morte (objetos inanimados). Animar e construir objetos são saídas para transformar as ausências e são constitutivas do pensamento anímico e da fantasia, como veremos na análise do “Tratamento psicanalítico com a ajuda da boneca-flor” (DOLTO, 1949/1998).

Se de um lado, o pensamento anímico trabalha a serviço da onipotência do eu e é constitutivo da capacidade de pensar e transformar, por outro, sua fragilidade é inegável diante da não representabilidade da morte. A experiência do *estranhofamiliar* parece colocar o sujeito diante dessas duas e paradoxais realidades psíquicas: a onipotência e fragilidade do eu, denunciando seus próprios mecanismos de engano e o artifício de seu próprio funcionamento. As formulações freudianas em *Escritores Criativos e Devaneio* (1908) funcionam como contraponto àquelas de *O Estranho*. No primeiro, toda a onipotência do eu, no segundo, junto dela, sua fragilidade.

Conforme sugere Pontalis (2005), “a temática da morte é tão constitutiva da psicanálise freudiana quanto a da sexualidade. Acho até que esta recebeu tanto destaque para encobrir aquela” (ibidem, p. 252), ainda que não se possa encarar a morte de frente, já que para ela não há representação direta. Diante dessa máxima, o analista francês se pergunta:

Quanto à afirmação tantas vezes reiterada por Freud de que “nosso inconsciente não consegue representar nossa própria mortalidade”, não seria ela uma denegação? Curioso “esquecimento” de sua parte em todo caso, ele que reconheceu a função do duplo e identificou no sonho ou no conto, com o desaparecimento, o mutismo, o oculto, a palidez de Cordélia, várias figurações simbólicas da morte. (ibidem, p. 257)

E Pontalis prossegue com uma curiosidade que articula a biografia e a teorização freudiana, a vida e a obra:

É digno de nota que o termo *Unheimlich* apareça numa carta dirigida a Fliess quando a mãe deste (Freud) estava gravemente doente: “Que estranho quando as mães vacilam, elas que são únicas que estão entre nós e a redenção”. (PONTALIS, 2005. 256)

Se por um lado é verdade que Freud reconhece as figurações simbólicas da morte, tal como aparece na análise do conto de Hoffman, elas já são o intrincamento de pulsão, dado que a pulsão de morte, por sua negatividade, não pode encontrar uma figura sem se articular à pulsão de vida. Parece-nos, porém, que é diante da experiência de apreciação estética dessas figuras que a força de desligamento retorna, como um arrombamento⁵⁵ da organização do eu. São figuras que transmitem a força de onde se originam, e, ao nos aproximarmos destas, nos aproximamos também das experiências disformes da pulsão de morte. Diante destas forças, o aparelho psíquico pode perder sua tópica, sua dinâmica e sua condição de figurar. Ao mesmo tempo, ela é potencialmente transformadora, na medida em que exige um trabalho de ligação, semelhante àquele exercido pelo artista. Não será fruto desse movimento o texto *O Estranho*? O trabalho de ligação de Freud pela teorização e pela escrita, diante das forças de desligamento presentes no “O homem de areia”?

Tentemos encontrar as ressonâncias entre a experiência do *estranhofamiliar* e a estética do sublime, com o auxílio de Lyotard, em seus estudos sobre a “Análítica do Sublime”⁵⁶ de Kant. O filósofo francês cria aproximações entre a psicanálise e a estética, ainda que o faça, muito vezes, de maneira indireta e priorizando a língua da filosofia. Reconhecer aqui algumas ressonâncias tem uma pretensão modesta, como já apontamos, a fim, apenas, de que se crie uma discussão de fronteira que retorne ao campo próprio da psicanálise, num retorno menos ingênuo dessa discussão histórica.

No sublime:

[...] a relação entre o pensamento com o objeto apresentado desequilibra-se, aí. A natureza não “fala” mais ao pensamento pela “escrita cifrada” de suas formas. Aquém ou além das qualidades formais que induziam a qualidade do gosto, o pensamento tomado pelo sentimento sublime só trata, “na” natureza, das qualidades capazes de sugerir uma grandeza ou uma força que excede seu poder de apresentação. Essa impotência torna o pensamento surdo ou cego à beleza natural. Dizer-se-á que o pensamento, no sentimento sublime, impacienta-se, desespera-se, desinteressa-se em atingir os fins da liberdade pelos meios da natureza. (LYOTARD, 1991/1993, p. 55)

É importante dizer que o sublime, como aponta Lyotard, não ganha toda essa relevância em Kant, pois se trata de uma estética desnaturada, ou melhor, uma estética

⁵⁵ Esse é um termo usado por Lyotard para descrever a experiência sublime.

⁵⁶ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo* – trad. Valério Rohden e Antônio Marques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

da desnaturação, que quebra a estética natural e suspende a função de unificação entre razão e sensibilidade que a estética do belo pretendia unir e julgar.

O que desperta o sentimento do espírito, que é o sentimento sublime, não é a natureza, artista em formas e obras das formas, mas a grandeza, a forma, a quantidade em estado puro, uma “presença” que excede o que o pensamento imaginante pode apreender, de um só golpe, numa forma – o que ela pode formar. (ibidem, p. 56)

Há aqui dois pontos que merecem destaque: a dimensão econômica da experiência estética do sublime e o rompimento com suas qualidades formais. Ou seja, o excesso, o disforme o desligamento são homólogos, e essa homologia nos mostra uma possível articulação entre a análise do sublime e metapsicologia do trauma, já que em ambos não há condições representativas para acolher o excesso experimentado.

O sublime aponta para uma estética negativa, porque anuncia uma estética sem natureza. O sublime é paradoxal, pois se trata do aestético e aponta para uma não reconciliação entre natureza e liberdade, aqui no sentido de a razão se sobrepor à experiência sensível. Ele provoca o curto-circuito do pensamento consigo mesmo, cujo princípio é justamente o arrebatamento do pensamento. “A imaginação colocada nas fronteiras do apresentar violenta-se para apresentar ao menos o que não pode mais apresentar [...]. É nesse desejo de ilimitado que ele sente no ‘estado’ sublime: felicidade e infelicidade” (LYOTARD, 1991/1993, p. 57-58).

Lyotard sugere a vizinhança do sublime com a demência, usando a língua psicanalítica de Freud e Lacan: “O sentimento sublime só é, quanto a isso, irrupção, no e pelo pensamento, desse surdo desejo do ilimitado. O pensamento ‘passa ao ato’ o impossível ‘realiza’, subjetivamente, sua onipotência. Goza o Real” (ibidem, p. 58).

Ainda segundo o filósofo, no sublime: “o conceito coloca-se fora do alcance de toda a apresentação e a imaginação, diante do absoluto é confrontada com tal ‘multiplicidade de formas que a própria noção de forma se dissolve no âmbito da apresentação dessa totalidade” (ibidem, p. 59).

Uma das principais diferenças entre o belo e o sublime está no caráter limitado ou ilimitado do objeto. O que está em jogo é o próprio entendimento do limite como decorrência da apreensão do fora e do dentro. No entanto, o ilimitado só pode ser uma ideia da razão especulativa, não como um objeto do entendimento, mas como seu próprio método. Ainda seguindo as formulações de Lyotard, a sensibilidade e a imaginação também procedem por meio de limitações, em formas esquemáticas, quando operam para o conhecimento, e em formas livres para o prazer do belo. A análise da

experiência estética, desse modo, não pode prescindir da análise da formatividade, seja ela da natureza ou fruto de um fazer humano. Já o sublime, diferentemente, desarranja as organizações promovidas pelos métodos que funcionam em acordo com os limites.

Ainda que as passagens entre o sujeito transcendental da filosofia e o sujeito psicológico ou psicanalítico não sejam diretas é também sobre um abalo no discernimento entre dentro e fora, eu e outro, vivo e morto, que Freud constrói as bases metapsicológicas da experiência do *estranhofamiliar*. Talvez por isso, o texto freudiano vem despertando tanto interesse para a análise da experiência estética, ainda que a análise da experiência do sublime pela filosofia e a análise da experiência do *estranhofamiliar* não devam se confundir.

O que se depreende dessa discussão, para nossos interesses, é que na experiência estética há o princípio vivificante que anima o objeto e o ser. Há uma exigência de partilha dessa experiência, isso pode sustentar os mais diversos fins, não no sentido de intencionalidade ou um objetivo previamente estabelecido. O que anima as ideias estéticas é a faculdade de apresentação. “[...] a imaginação é chamada a apresentar formas, e a apresentá-las formando-as” (LYOTARD, 1993, p. 66). A imaginação, que opera esteticamente, revela-se assim produtiva e não somente “reprodutora” (mnésica) (ibidem, p. 67). Essa formulação é mais um incremento à discussão sobre as relações entre os processos de apresentação (*Darstellung*) e representação (*Vorstellung*) na experiência estética. Também mostra, mais uma vez, a via de mão dupla entre os estudos da psicanálise e da estética, já que essa rede conceitual de Lyotard tem também clara influência da metapsicologia freudiana.

A ideia estética “lança o pensamento uma multidão de representações da mesma família [...] (que) faz pensar melhor mais que o que se pode exprimir num conceito determinados por palavras” (idem). Isso porque o conceito exige uma linguística determinada. No entanto, é muito diferente na poesia e na literatura, o que vai ao encontro de nossas formulações anteriores sobre o parentesco entre psicanálise e literatura. Apesar de as palavras existirem, as analogias criadas em seu interior alargam as palavras de maneira ilimitada. Lyotard nos diz que, segundo Burke, “só as palavras têm, sobre os outros materiais estéticos, o privilégio de engendrar semelhante ilimitação” (idem).

O depoimento do artista plástico e escritor paulista Nuno Ramos (comunicação oral)⁵⁷ aponta para essa problemática. Segundo ele, sua entrada nas artes plásticas foi uma decorrência de uma exigência de limite, que as palavras pareciam não lhe oferecer. Um limite que talvez só a matéria poderia lhe impor. Com o barro, com a tinta, não se podia fazer tudo, o barro quebrava, a tinta secava. E justamente esses limites da matéria foram tomados como centro da investigação do artista em seu método, explicitamente em alguns de seus trabalhos. Um deles, “Vaso Ruim”⁵⁸, de 1998, é composto de vasos de cerâmica rústica, grandes, de medidas diferentes. Os vasos foram preenchidos com vaselina líquida. A vaselina, ao esfriar e ganhar o estado sólido, pastoso, aumenta seu volume e quebrou grande parte dos vasos. Outros foram quebrados pelo artista. O vaso quebrado deixava cair a vaselina pelo espaço expositivo.

O depoimento e a obra do artista nos apresentam, de um lado, os limites e a força da matéria e, do outro, o ilimitado das palavras em sua experiência. O objeto plástico que constrói não pode ser pensado exatamente como “o sublime”, na medida em que, como a morte, o sublime não possa ser exatamente apresentável, nem mesmo plasticamente. O sublime não é um atributo presente ou ausente no objeto. Trata-se, antes, de uma experiência momentânea, não controlável por uma intencionalidade do artista. Apesar disso, podemos dizer que certos trabalhos artísticos têm um empuxo ao sublime e/ou ao *estranhofamiliar*, especialmente àquelas obras que beiram o disforme, nas quais a desconstrução é um processo que se deixa ver nos aspectos formativos da obra. A arte abjeta trabalha nesses limites.

A discussão sobre a negatividade da experiência do sublime e sua consequência crítica deve ser contextualizada. A crítica que ela engendra, em primeiro lugar, aponta as restrições das análises decorrentes de uma estética exclusiva do belo que define a boa e devida forma. Em sequência, aponta os próprios limites do formar.

É na condição de enigma que a estética do sublime permanece. Mais uma vez, não se trata de uma ultrapassagem da análise da estética do belo para a análise da estética do sublime. Trata-se, antes, do eterno conflito entre as forças formativas e as disformes na experiência estética, de uma estética positiva que envolve uma harmonia e uma estética negativa que aponta o desacordo e o contraste.

⁵⁷ “Como olhar a obra?: conversas entre artistas, críticos e psicanalistas”. Evento promovido pelo Grupo de Arte e Psicanálise do EBEP, realizado na Galeria B_arco, durante o ano de 2010.

⁵⁸ Imagens nas últimas páginas do trabalho.

O *estranhofamiliar* em transferência

Os estudos da estética nos auxiliam a pensar as formas de interpretação em psicanálise e a encontrar recursos descritivos para experiências nas quais percepção e significação se articulam de modo quase indissociado, pensadas como formas originais de simbolização em que não estão anuladas as experiências com o real⁵⁹. No trânsito transformativo entre as forças psíquicas e suas linguagens em imagens e palavras, a pulsão não encontra uma correspondência direta ou pré-formada. E todo o trabalho da análise acontece dando lugar para essas transformações.

O fenômeno do *estranhofamiliar* é uma experiência que aproxima o sujeito de processos paradoxais e originários próprios da constituição psíquica e do seu funcionamento. Em análise, a atualização da experiência subjetiva, seja ela feita de traços de memória, ou de apresentação de traços antes sem memória (fora das cadeias associativas), por si só coloca em cena essa *estranhezafamiliar*. A começar pela sobreposição da temporalidade – passado e presente –; as sobreposições dos sujeitos em jogo em análise o menino/homem, a menina/mulher; a sobreposição dos personagens da história do analisante e a presença do analista. Essas são condições para a transferência. A *estranhezafamiliar* comparece diante de problemas originários, constitutivos e atualizados em análise: o duplo, o olhar, a fragilidade e onipotência do eu, a vida e a morte. A construção de recursos psíquicos para dar formas figuradas e discursivas a esses conflitos originários e a lida, por vezes de repetição e por vezes como empuxo à criação, com o que resiste a ganhar forma é nosso trabalho em análise. Esses dilemas psíquicos que se reatualizam diante de novas experiências da vida aparecem com mais ou menos angústia, com mais ou menos humor, mas com alto grau de exigência de mobilidade e de transformação psíquica. A força estética das imagens trazidas em sessão amplia o trânsito entre pulsão, figura e sentido.

A intensidade da experiência estética geralmente pede que ela seja partilhada com o outro e essa, talvez, seja uma característica fundamental para pensá-la no campo da experiência analítica. Trata-se de um convite a dizer, justamente, a partir daquilo que tem forma que a totalize.

⁵⁹ Esse termo está sendo usado aqui para significar experiências mais diretas e de certa indistinção entre sujeito e objeto. Ainda que aponte para o que Lacan formula como do *registro do real*, esse texto não faz uso da nomenclatura/metapsicologia lacaniana.

Cenas clínicas

Para finalizar, traremos algumas cenas da clínica, de forma sintética, convidando o leitor a fazer o trabalho de aproximá-las das formulações trazidas até o momento sobre o *estranhofamiliar* e o sublime. São memórias de um paciente mobilizadas e refiguradas na experiência da análise. Há uma dificuldade do analisante em descrevê-las. É justamente no intervalo entre as palavras, no silêncio que elas se esforçam por romper, na força exigida para dizer sobre o que ainda não se sabe dizer que aparece a intensidade das figuras construindo a memória a partir de seus traços.

O principal mal-estar que traz o paciente à análise são crises de ansiedade. Uma delas, a mais aguda, acontece em um teatro onde ele se sentira imobilizado na plateia. A organização e desorganização dos corpos nas filas, nos esbarrões, no uso das cadeiras, provocaram nele uma experiência de imobilidade. Sentira seu corpo apassivado na espera do início do espetáculo. Uma espécie de desmaio o tirará dessa cena. As peças em que assiste à exacerbação e à exposição do corpo alheio lhe davam vergonha. Ao mesmo tempo, as imagens de seus devaneios são o carnaval, as mulatas, a praia e o mar.

Abaixo algumas cenas:

Cena 1: Ele era pequeno, foi até a casa de vizinhos acompanhar a mãe. No quintal, um galinheiro. Um jovem que morava na casa veio lhe mostrar, com animação, uma espécie de tumor no pescoço do galo doente. O rapaz estava evidentemente atraído por essa bizarrice da natureza e gozoso por expor o menino pequeno a esse pequeno horror. O espanto traumático gerou imediatamente uma crise de falta de ar.

Cena 2: Ele se lembra de quando seu filho nasceu (há uns 12 anos). De carregar o bebê no colo e sentir como se ele mesmo fosse um bebê, e se pergunta: Como posso, eu, cuidar de um bebê?

Cena 3: Seu filho, quando bebê, chorava até perder o fôlego. Em certa situação o paciente presenciou sua mãe muito angustiada ao ver o neto sem ar, com medo de que ele morresse. O pai também se apavora. Isso o fez se perguntar o que ela fazia com sua falta de ar, quando ele era pequeno?

Cena 4: Seu filho sofre um acidente na casa de um amigo. Ele vai buscá-lo, muito sangue, hospital, desmaio do paciente. Pensamento recorrente de que ele não sobreviveria se o filho morresse.

Cena 5: O filho de um grande amigo, amigo da família, da idade de seu filho, tem uma morte súbita. Isso o entristece significativamente.

Cena 6: Ele toma medidas decisivas e transformadoras do rumo da vida. Decide um conflito recorrente em relação ao trabalho. Sai desse trabalho, vai para outro que atualiza um desejo antigo.

Esses ‘flashes’ da memória modificam a análise, na medida em que o pensamento se aproxima da percepção, e cada palavra tem força de uma reinscrição como primeiro passo para a transformação da significação e da economia psíquica. A fala inteligente, mas desafetada dá lugar a uma fala que é também intensidade. As imagens são fortes, as palavras poucas e precisas. Isso colocou analista e analisante diante de uma experiência inicialmente de angústia que foi ganhando vitalidade. Localizamos aí a emergência de uma experiência estética em análise, aquela na qual forma e sentido se amarram, na qual qualquer inteligibilidade é atravessada por sua sensibilidade, mesmo que não ache cobertura total entre elas. O pensamento reencontra sua força e seu sentido.

A bizarrice da natureza mostra a dificuldade de acolher certas experiências e é refigurada na memória do galo doente. É o galo doente ou o gozo pelo bizarro apresentado pelo menino maior para o menino menor que traumatiza? Ou, o galo figura o mal-estar do incompreensível na experiência e nos conflitos das crianças? O duplo aparece entre pai e filho em várias cenas. Na cena de identificação com o desamparo do bebê, quem é o menino? A quem falta ar? Que mistério é esse do nascimento e da morte? Quem sobrevive à morte de um filho? Como? A morte visitava seu o corpo, na angústia, na falta de ar. O vaso se quebra, ou o vaso nunca esteve inteiro? Para tomar o trabalho, “Vaso Ruim”, de Nuno Ramos, como metáfora para o trauma disruptivo, aquele que abala justamente o próprio funcionamento do psiquismo. O horror e os enigmas da vida e da morte beiram o inapreensível, o ilimitado e o disforme do sublime.

A vida e a morte figuradas nas cenas exigiram transformações psíquicas e concretas que vieram depois. A morte súbita do filho do amigo, no contexto de sua vida e análise foi vivida com dor, mas a inquietação provocada foi menos paralisante do que provocou as mudanças que não podiam esperar por mais tempo.

Não é nossa intenção criar correlações ponto por ponto entre o que formulamos teoricamente e essas cenas clínicas, o que seria uma anulação de tudo o que propusemos até agora. Estamos justamente em um terreno no qual, diante de muito força e pouca forma, ou formas petrificadas e processos de ressignificação inibidos, trabalha-se a partir de traços e fragmentos psíquicos, e não com figuras completas ligadas a representações pré-estabelecidas. As imagens construídas na sessão, ligadas mais ou menos diretamente às inscrições psíquicas originárias, são mais operativas ao

reencaminhar o curso da elaboração do que ao serem tomadas como suporte de significações fechadas.

Nesse exercício de aproximação entre o sublime e o *estranhofamiliar*, alguns pontos se destacam.

1- A experiência do sublime e do *estranhofamiliar* radicaliza o fato de que a experiência estética não está no objeto, mas no processo subjetivo do apreciador;

2- Ambos os processos provocam um abalo nas estruturas e nos processos que engendram a experiência estética;

3- Há uma coexistência entre experiências de atração e repulsa, prazer e mal estar com o objeto mobilizador da experiência sublime e do *estranhofamiliar*.

4- A ruptura da experiência estética do *sublime* e do *estranhofamiliar*, sob algumas circunstâncias, mobilizam inscrições psíquicas disformes, ou desligadas, assim como podem transformar significações congeladas.

2- POÉTICA DA DESFUSÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE A OBRA DE PEDRO MORALEIDA⁶⁰ E O SURREALISMO

...a confusão é sempre enredar-se

em si mesmo...

o poema cerze o que não tem reparo.

Trecho do poema “Caixa de Costura”

...moldar em torno do nada

uma forma

aberta e fechada

palavra por palavra

o poema circunscreve seu vazio

“Vaso”

A vida submarina (2009)

Ana Martins Marques

“Refazimento da experiência metaforizante”⁶¹

A apreciação do trabalho do artista plástico Pedro Moraleida é mais uma peça que compõe nossa investigação. A experiência com uma obra de arte nos permite exercitar as ideias desenvolvidas até aqui. Veremos como os dois eixos de investigação, experiência estética e sublimação, se entrelaçam e a importância de estudá-los de modo adjacente.

Neste exercício de apreciação nossa intenção não é tomar a obra como fenômeno que exemplifica a teoria psicanalítica sobre a sublimação, a criatividade ou a concepção de experiência estética em psicanálise. O trabalho dos artistas, segundo as pistas de Rancière (2001/2012), deve ser pensado mais como testemunho dos processos subjetivos do que como um exemplo. A análise da obra é uma apresentação das relações de reciprocidade entre sensibilidade e pensamento, entre sentido e forma, entre pulsão e forma, na experiência estética. Essa reciprocidade acontece no trabalho de elaboração

⁶⁰ Artista plástico mineiro (1971-2000). Além dos trabalhos reproduzidos nas últimas páginas dessa tese, o leitor pode ter acesso a algumas imagens pelo site: www.cave.cave.nom.br/home_flash.html. Em outubro de 2013, alguns trabalhos do artista foram selecionados para participar da exposição “Imagine Brazil”, organizada pelo museu Astrup Fearnley, em Oslo, Noruega. A exposição envolveu especialmente jovens artistas reconhecidos na cena contemporânea brasileira.

⁶¹ Essa expressão é usada por Mauro Meiches (2000) no texto “Questão de vida e morte”.

próprio do artista, a formatividade que guarda no corpo da obra seu conceito potencial, tanto quanto exige trabalho psíquico do espectador.

Trabalhamos anteriormente com a relação de homologia entre os processos de apresentação/figurabilidade e a experiência estética. Tomamos ambos como processos inaugurais de inscrição e transformação psíquica comuns nos sonhos e presentes na análise, tal como Freud descreve sob a noção de *Darstellung*. De outro modo, a experiência estética comparece na análise também através das experiências do analisante e do analista como apreciador. Além das experiências de figuração que acontecem durante as sessões, há experiências com obras de arte que acontecem fora da cena analítica e que são trazidas para a análise. É frequente os analisantes resgatarem em suas associações as experiências de significação abertas por experiências estéticas literárias, cinematográficas, teatrais, em dança, música, artes plásticas etc. As figuras estéticas do campo artístico são levadas para a análise, e, em alguns casos, sua descrição é tão intensa quanto a descrição de um sonho ou o encontro com imagens da infância carregadas de afeto. Elas são imagens metaforizantes que figuram, por empréstimo, as experiências psíquicas do paciente. A experiência estética com a obra se reencena em análise convocando as formas apresentativas (*Darstellung*) e próximas da percepção capazes de criar aberturas de sentido tanto para o analisante quanto para o analista.

O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve os detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante. (RANCIÈRE, 2001, p. 36)

O artista se ocupa desse trabalho e o devolve para ser refeito pelo espectador reconvocando o trabalho de elaboração.

A análise das relações entre vida e obra exige uma complexidade capaz de nos proteger dos riscos das análises psicobiográficas rasteiras do artista, ou seja, “rebaixar a criação ao nível da patologia” (GREEN, 1994, p. 37). Permite-nos também não ceder ao modelo da interpretação por desvelamento de um suposto conteúdo que independa da relação com o intérprete ou dos elementos formais da obra. A experiência com os aspectos formativos da obra e sua relação intrínseca com a produção de sentido estará em foco. Seguirei as pistas da:

[...] grande ideia freudiana de que não existem detalhes desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam a caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética. Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe

episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. (RANCIÈRE, 2012 p. 36-37)

Aqui, escrever sobre uma obra plástica coloca em cena a complexa relação entre palavra e imagem, problema comum entre arte e psicanálise. Será preciso pensá-las em sua reciprocidade, como uma convocação que não é propriamente a de deciframento pelo discurso. Convocação que menos apague a força da imagem e venha assegurar sua ligação com o trabalho metafórico e a coexistência, mas a não sobreposição das linguagens plástica e discursiva na formação dos sentidos. Moraleida, o artista em questão, foi um artista plástico, prioritariamente, mas também recorria ao uso da palavra escrita no seu trabalho. Ele escrevia no meio da pintura, ocupado com o desenho da letra, e com a construção de uma caligrafia própria. É diante de uma tradução sempre incompleta e cheia de restos, entre uma linguagem e outra que o artista se coloca na criação e nos coloca na experiência de apreciação. São os renovados desencontros da relação entre imagem e palavra no trabalho inquieto de Moraleida que colocam os processos de significação em movimento. O psicanalista Mauro Meiches formula os embates e a potência dessa relação, a partir da apreciação de algumas obras do artista Nuno Ramos:

Tudo o que a arte da imagem detona como instantâneo de percepção parece forçar seu observador a descrevê-la, pensá-la através de categorias, numa tentativa de refazimento da experiência metaforizante (transformadora) que ela gerou. O uso da palavra seria uma espécie de vingança, um refreamento inescapável para ajustar velocidades e ritmos entre a percepção da imagem e sua possibilidade de ser narrada por quem sofreu este contato. Belas páginas de crítica de arte advêm deste embate, recriando em textos o *hic et nunc* da experiência estética. Muitas vezes, estas reflexões parecem até acelerar potencialidades percebidas, mas não desvendadas no corpo a corpo com a obra de arte. (MEICHES, 2000, p. 99)

Vale mencionar aqui que Nuno Ramos é artista plástico e também escritor e faz formulações semelhantes, mas em posições distintas sobre o trabalho de significação, e sobre o movimento entre imagem, palavra e experiência concreta destacado por Meiches. Se o último fala do lado do espectador, o outro está na posição de quem forma a obra. Como mencionamos no texto anterior, o artista paulistano diz que seu interesse

pelo trabalho plástico surgiu como desejo de conter o infinito da escrita⁶². Nesse dito é o trabalho plástico, seus aspectos concretos de dureza, liquidez, peso, textura, cor, que fazem refreamento à cadeia infinita das palavras e do texto.

O refreamento não está propriamente nas palavras, nas imagens ou nas coisas. As palavras também são tratadas como coisas pelo funcionamento inconsciente, são imagens sonoras, e esses elementos estão presentes, entre tantos outros, no trabalho poético com as palavras. Isso difere da concepção de função estritamente representativa e denotativa da linguagem, a de representar o que está ausente numa correspondência preestabelecida com um referente concreto ou já formulado previamente. Por que é falha a função representativa em tudo representar, a linguagem é potencialmente um campo aberto aos seus tropeços e a novas significações. A experiência estética que usa a matéria plástica, o corpo e/ou as palavras recoloca ou coloca em movimento os processos de significação congelados ou não constituídos, respectivamente, tanto na arte quanto na análise.

O depoimento de Nuno Ramos esclarece para nós a série, já citada, de 1999, “Vaso Ruim”, que investiga os limites e as relações entre conteúdos e continentes. Como descrevemos anteriormente, são vasos de cerâmica preenchidos de vaselina branca. Nas formas apresentadas pelo artista vemos contenção, transbordamento, explosão, deslizamento, estancamento na concretude da vaselina e do vaso de cerâmica. Na experiência de apreciação há simultaneidade entre forma e conceito, imagem, palavra e pulsão. Formas apresentativas convocam as formas representativas, experiência comum na arte e na análise.

Vamos ao trabalho de Pedro Moraleida.

Deixar cair

Moraleida era para mim um desconhecido muito próximo. Circulávamos no mesmo meio social. Tive a oportunidade de ir à sua casa ver suas pinturas. Muitas cores, tamanhos grandes e suportes rústicos. Esses trabalhos, todos figurativos, traziam em seu material e sua forma as marcas de um fazer rápido, bruto, incessante. Desde então, impressionou-me o grande número de quadros e pinturas, desenhos e colagens que ele produzia. Moraleida foi um artista extremamente produtivo, tendo produzido em 22 anos de vida 1450 desenhos, 450 pinturas, 250 textos, entre outros trabalhos. Tive a chance de ir a três de suas

⁶² Comunicação oral – “Como olhar a obra?: conversas entre artistas, críticos e psicanalistas”, evento promovido pelo Grupo de Arte e Psicanálise do EBEP, realizado na Galeria B_arco durante o ano de 2010.

exposições que sempre desencadeavam sensações de estranhamento e uma curiosa atração. Essas sensações criavam um enigma entre meu olhar e a obra, no encontro e desencontro entre minha percepção e aquele trabalho eu me perguntava: gosto ou não gosto dessas imagens? Em que elas me provocam? Era inegável, entretanto, que a exigência de trabalho para o espectador não se restringia a uma questão de gosto. O que estava apresentado para se refazer era o conflito escancarado entre a sexualidade e os jogos sociais de poder, presente tanto nos temas das imagens quanto em sua forma. Uma das características mais marcantes do trabalho de Moraleida é a experiência inicial, que não se confirma porque gera bastante trabalho psíquico, de que as obras estão prontas para serem encontradas, no explícito conflito de figuras contrastantes associadas, coladas lado a lado. Em uma fase de sua obra os símbolos religiosos estavam ali grudados às imagens da genitália masculina e feminina, pintadas ou extraídas de revistas pornográficas. Muitos trabalhos de Pedro Moraleida têm sua força na apresentação urgente do contraste e do conflito entre símbolos religiosos e políticos que representam a contenção e o encobrimento do sexo e da sexualidade e as produções sociais marginais que se empenham em tirar o véu, em despir-se de tudo aquilo que, em nome de um pudor social, vestimos. Além da apresentação desse conflito, a sexualidade é representada como impulso desordenado e parcial nas imagens de corpos fragmentados ou híbridos meio homem, meio bicho. A associação de Gastão Frota é precisa ao reconhecer no trabalho de Moraleida a influência do pensamento de Deleuze. De certo modo sua obra é uma tradução em imagens de “um mundo de objetos parciais introjetados e projetados, comidos e cagados, que chamamos o mundo do simulacro” (*Coisas para fazer hoje*, 2002) Há outros trabalhos, no entanto, como os desenhos em grafite, cuja delicadeza é surpreendentemente contrastante com as forma mais brutas, explícitas e provocativas dos trabalhos já descritos.

O que se tornou inevitavelmente um grande enigma, e cabe saber a força da influência disso na minha leitura da obra de Moraleida foi o fato de ele ter se jogado da sacada de seu apartamento, de altura pequena, deixando-o vivo minutos suficientes para dizer o quanto se arrependera do feito. Infelizmente, o instante impulsivo de se deixar cair e a altura não foram insuficientes para impedir sua morte. A expressão “se deixar cair” não aparece aqui para diminuir a intenção do ato suicida, pois não me parece duvidosa sua intencionalidade, já que mesmo que essa vontade tenha durado uma fração de segundo, sua força foi suficientemente intensa para não ter sido contida. Esta expressão serve para colocar lado a lado as palavras “se deixar cair” – “não se deixar cair”, a fim de ressaltar as forças contrárias atuantes no psiquismo, o ativo e o passivo, e o limite tênue entre uma e outra. O que difere esses termos é apenas uma negatividade. “Se deixar” ou “não se deixar”

dirá sempre da possibilidade de fazer um corte ou não no impulso “cair”. Uma das coisas mais assustadoras nos atos suicidas é o fato de este explicitar a proximidade, por demais estreita e para todos, entre viver e morrer.

Vida e obra

É por demais perigoso olhar as obras de autores suicidas como um testemunho do suicídio do artista, tentando encontrar nela todos os rastros do desejo de morte, e neste a chave para a abertura explicativa de toda obra, negligenciando seus aspectos formativos. Assim, a análise está em busca de um conteúdo recalcado ou de um elemento que aponte para traços psicopatológicos do artista, levando a obra à psicopatologia. Essa foi uma prática comum à psicanálise em sua aproximação com a obra de arte, a partir dos elementos biográficos do artista, que gerou equívocos de aplicação da psicanálise fora da relação transferencial e de pura exemplificação dos conceitos psicanalíticos. Essa perspectiva pode perder de vista a obra se a investigação sobre o desejo de morte, isoladamente, funcionar como “causa” do “efeito” – obra. Não se trata, porém, de mantermos vida do artista e obra de arte separadas. Vida e obra são indissociáveis, e a relação entre elas não se dá por causalidade, mas sim por uma imbricada e complexa relação de motivações, de origens muito diversas, que se constituem justamente na inter-relação entre uma e outra. Obra e vida interagem de tal maneira que podemos perceber efeitos contínuos de uma em outra, ao ponto de a poética, o estilo e a formatividade da obra levarem o artista a uma saída suicida, pois o fazer do artista é parte integrante, imbricada na sua vida. Segundo Frayze-Pereira, a partir das considerações de *Écritures* (1970), de Marx Ernst, qualquer escrita sobre um artista deve levar em conta a dinâmica interna da obra. “Seus temas, materiais, técnicas, suas tendências estilísticas e seus compromissos críticos e estéticos devem assumir a posição de fio condutor. Ou seja, deve ser a obra o principal fundamento para se pensar o artista, e não o contrário” (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 253).

Ao assumir que a linguagem da arte não é totalmente redutível à linguagem em psicanálise estamos na contramão do repúdio que sofre a formulação freudiana de que a arte precede a psicanálise nas descobertas e investigações dos fatos psíquicos comuns. Sustentamos que as características da obra não podem ser descoladas da subjetividade do artista, apesar desta última isoladamente ser também insuficiente para a apreciação. É a obra que interage com o artista e com o espectador. A obra, do lado do artista, impulsiona a formar e a viver, e, do lado do apreciador, se oferece como motivo de criação de enigmas, sensações e interpretações, através do encontro entre obra e subjetividade.

Sobre esse tema, Merleau-Ponty, ao analisar Cézanne e sua pintura, afirma que:

[...] é certo que a vida não explica a obra, porém é certo também que se comunicam. A verdade é que esta obra a fazer – exigia esta vida. Desde o início, a vida de Cézzane só encontrava equilíbrio apoiando-se na obra ainda futura, era seu projeto e a obra nela se anunciava por signos premonitórios que erraríamos se os considerássemos causas, mas que fazem da obra e da vida uma única aventura. (MERLEAU-PONTY, 1948/1984, p. 122)

A vida do artista traz em germe a obra, mas sempre conhecemos a obra e vemos sempre através dela a vida, carregando-a do sentido que damos à obra. O filósofo acredita que obra e vida estão interligadas, mas que a obra a se fazer exige uma vida. “Pode-se, pois, ao mesmo tempo dizer que a vida de um autor nada nos revela e que, se soubéssemos sondá-la, nela tudo encontraríamos, já que se abre em sua obra” (Merleau-Ponty, 1948/1984, p. 125-6). Trata-se de uma articulação de natureza expressiva.

No entanto, um efeito nos é evidente quando nos aproximamos da obra que artistas que se suicidaram: a sombra da morte na obra. Ou seja, esse dado biográfico ganha um valor especial na apreciação da obra. Esse tema é trabalhado por Ana Cecília Carvalho (1998), já citada anteriormente, em sua tese de doutoramento sobre a poética literária da escritora Sylvia Plath, que se matou aos 30 anos de idade. Nesse trabalho a psicanalista se propõe a pensar sobre o conflito entre as forças destrutivas e construtivas que agem na criação artística. Carvalho afirma que existe algo no trabalho de criação que coloca quem cria “diante de uma escolha terrível: escrever (criar) ou morrer – possibilidade surpreendente, pois indicadora da presença de forças destrutivas no centro do processo de criação” (CARVALHO, 1998, p. 12, parênteses meus). Na esteira do pensamento dessa autora, é possível analisar a noção de sublimação, complexificando a teorização mais recorrente em psicanálise sem, no entanto, abandoná-la.

Nesse contexto, depois de já ter percorrido uma descrição metapsicológica mais detida da sublimação, cabe resgatar alguns pontos. Uma das noções clássicas da sublimação define-a como uma transformação não patogênica das pulsões sexuais em atividade não diretamente sexuais, como uma derivação das repressões dos elementos perversos da sexualidade. Vale resgatar também a participação do narcisismo como uma passagem intermediária da libido sexual para o eu no mecanismo de sublimação. Como já mencionamos, há uma afirmação problemática e mais difundida em psicanálise de que a sublimação está prioritariamente associada a Eros em suas características de unir e ligar. No entanto, o conceito não foi amplamente discutido, e muito já se acrescentou e ainda se pode acrescentar à noção. Se a tomarmos de modo menos complexo, é uma noção que tende a escapar da lógica conflitiva de toda teoria freudiana, o que é restritivo, especialmente a

partir da dualidade entre pulsões de vida e de morte. Como já trabalhamos anteriormente, mesmo a teoria da criatividade em Winnicott, que não dá destaque à noção de pulsão e menos ainda à noção de pulsão de morte, indica que a destrutividade (compreendida como uma manifestação da pulsão de morte ligada à pulsão de vida na metapsicologia freudiana) é constituidora da capacidade de criar. Vale também esclarecer que a aproximação entre criatividade e sublimação não é uma relação de equivalência, nem de complementariedade.⁶³

No ponto em que sublimação e forças desconstrutivas, de desligamento, se encontram, vemos imagens da ‘poética da defusão’. Vale lembrar, porém, de que nunca se trata de manifestações pulsionais puras.

A obra enquanto elaboração da angústia e do luto, a obra em sua relação com a morte, é o contrário da morte, pois escolhe a ilusão do ruído da vida contra a certeza da morte, escolhe o prazer, mesmo sendo um prazer – podemos usar a palavra certa – masoquista, ao invés da simples alegria. (GREEN, 1992/1994, p. 55)

Não é comum encontrarmos manifestação pulsionais puras e é no conflito entre forças que o psiquismo se manifesta. A análise da sublimação se modifica, a partir do reconhecimento da participação da pulsão de morte, assim como a noção de narcisismo é revista a partir da melancolia, sendo o eu identificado com o objeto morto, tão exemplificado no título do livro de Green (1988) *Narcisismo de Vida e Narcisismo de Morte*. Ou seja, trata-se de reconhecer a presença de duas vertentes da pulsão: de vida e de morte⁶⁴. O desligamento está presente nos processos criativos tanto em sua potência criativa de ruptura, de descontinuidade, que permite a inovação, quanto no fato de certos conteúdos sublimados serem explicitamente ligados à morte. A pulsão de morte se manifesta também na repetição do irrepresentável da morte que as atividades sublimatórias tentam figurar, mas que por vezes falham diante desse impossível.

A morte, o sofrimento existencial, os conflitos foram historicamente temas para a arte e para a filosofia, sem necessariamente levar todos os que enfrentaram essas questões em suas atividades a uma saída suicida. A morte exige trabalho psíquico contínuo, por sua irrepresentabilidade, e a força de Tânatos tem sua dimensão constitutiva, capaz de se desligar de objetos e/ou transformá-los. Ela também está presente nas imagens que figuram

⁶³ Estamos supondo uma relação de suplemento entre a noção de criatividade e sublimação, no sentido de que uma noção analisa fenômenos que a outra noção não alcança. Em uma relação de suplemento as noções não precisam estar na mesma matriz teórica. O desenvolvimento dessa hipótese não coube dentro do escopo dessa pesquisa.

⁶⁴ Vale acrescentar que aqui nossa posição é de a pulsão, não é uma força natural, mas uma força do somático para o psíquico que subverte a ordem da necessidade e se constitui a partir das relações intersubjetivas.

a morte, o terror, a violência, a destruição. No entanto, nessas imagens ela está amarrada, ligada a uma força de vida. O que faz falhar essa ligação, que faz morrer a criação e que a criação faz morrer?

Entre as várias obras reproduzidas no catálogo da exposição *Coisas para fazer hoje* (DARDOT, 2002), que ocorreu após a morte de Pedro Moraleida, várias de suas obras puderam ser revistas, e tomamos duas para análise. Ambas eu já conhecia antes de sua exposição póstuma e tinham sido criadas em uma mesma época. É possível reconhecer traços comuns entre elas, mas suas diferenças plásticas são suficientemente marcantes para que o exercício de aproximá-las seja exigido. Entrelaçá-las, extrair suas semelhanças e diferenças parece-me uma possibilidade rica de apreciação das obras. Esse encontro pode permitir que um “elemento interno”, uma outra obra do mesmo artista, além da formatividade da própria obra, construam aberturas interpretativas mais significativas.

“O amor não existe”: a poética surrealista e a obra de Moraleida

O Surrealismo, poética que possui algumas semelhanças com o Dadaísmo inaugurado por Duchamp, foi encabeçado por Breton, especialmente interessado nos estudos de Freud sobre o inconsciente. O surrealismo fundamentou-se como “teoria do irracional ou inconsciente na arte” (ARGAN, 1992, p. 360). Seu manifesto é de 1924 e descreve o Surrealismo como:

[...] automatismo psíquico puro através do qual nos propomos exprimir tanto verbalmente quanto por escrito ou de outras formas o funcionamento real do pensamento; ditado do pensamento com ausência de todo o controle exercido pela razão, além de toda e qualquer preocupação estética e moral. (BRETON, 1924/1991, p. 157)

As descobertas clínicas e teóricas da psicanálise sobre o inconsciente, e seu modo particular de descrever o funcionamento psíquico, foram extremamente atraentes para alguns artistas na medida em que esse funcionamento tinha como paradigma o pensamento inconsciente na produção de imagens: “No inconsciente pensa-se por imagens”, destaca o historiador de Arte Argan (1992, p. 360). A arte, nessa poética, poderia servir como forma de trazer imagens inconscientes à superfície e permitir que o inconsciente fosse pensado como uma “dimensão da existência estética, como a própria dimensão da arte” (ibidem). Sendo assim, a força e importância da experiência onírica são capturadas também pela arte, permitindo, assim como nos sonhos, a conjugação de elementos que para a consciência parecem distintos, desligados, em uma relação que se solidifica justamente por sua aparente e consciente falta de lógica. Os objetos surrealistas,

assim como os oníricos, são deslocados de suas significações usuais e subvertidos em seus usos. Essa lógica particular característica dos processos inconscientes, no surrealismo, não são apenas permitidas, como perseguidas. De Micheli (1991, p. 156-7) sugere que, descoberta a importância do sonho para a vida psíquica, faz-se necessário, então, forjar possibilidades de encontro entre o pensamento do sonho e o de vigília a fim de criar uma realidade absoluta, uma surrealidade.

A produção de figuração no Surrealismo parte do pressuposto de subversão entre as imagens das coisas e suas significações, assim como faz o processo onírico. Tenta-se assim criar “um reino do espírito onde ele se liberte de toda gravidade e inibição, de todo complexo, atingindo uma liberdade inigualável, incondicionada” (idem), através de uma fusão entre sonho e realidade, permitindo a existência de um homem restituído de sua integridade. Para o artista surrealista Ernst, ou a identidade é convulsiva ou ela não será. Conforme Frayze-Pereira (2005, p. 262) para Ernst “A imagem mais forte é a que apresenta o mais alto grau de arbítrio; a que se leva mais tempo para traduzir em linguagem prática; ou porque contém uma enorme dose de contradição aparente, um dos seus termos se encontra curiosamente oculto, ou depois de se apresentar sensacional passa a se desenvolver de forma tênue” (ERNST, 1948, p. 3-19).

O movimento surrealista pretendeu também explicitar a fratura entre arte e sociedade, entre arte e vida, fratura entre o mundo externo e o mundo interno, entre fantasia e realidade. Todo o esforço surrealista era tentar encontrar uma mediação entre essas duas margens. O valor dado ao inconsciente, na poética em questão, serve também à revolta contra os bons costumes, o bom senso e o decoro burgueses. Esse conceito forjado pela teoria e clínica psicanalítica pôde fazer o mundo reconhecer os conteúdos e as formas pouco ortodoxas, não racionais e sem pudor, que compõem o mundo psíquico. O uso da teoria do inconsciente pelo surrealismo vem a serviço de “demonstrar que as enaltecidas virtudes da classe no poder não passam de uma fachada” (ARGAN, 1992, p. 361).

O movimento surrealista respondia com mais violência e verdade do que qualquer outra tendência à pergunta que os intelectuais se faziam em toda parte na Europa: como sair da angústia da crise? A resposta dada pelo surrealismo era rica em sugestões e promessas. Era uma séria tentativa de resposta (DE MICHELI, 1991, p. 172).

Várias características das obras de Pedro Moraleida podem ser aproximadas da poética surrealista: o fazer incessante, bruto, gestual, típico de seu estilo, sem apego a uma técnica, o que garante a potência da formatividade de sua obra; o uso de imagens coladas, retiradas de seus contextos usuais; a explicitação dos conflitos do poder e dos lugares instituídos da cultura erudita e a sexualidade do mundo psíquico; o uso da escrita epistolar

ou por associação livre. No entanto, o trabalho desse artista não tem, como outros artistas do movimento surrealista, uma intenção mediadora entre os polos dessa dicotomia entre realidade e realidade psíquica, entre realidade e sonho. Bem ao contrário, seu trabalho, em boa parte, coloca no mesmo plano, na mesma tela, o conflito que apresenta acima de tudo a impossibilidade da síntese. Vale destacar que não temos a intenção de definir a poética de Pedro Moraleida como delimitada pelas concepções surrealistas, mas apontar certas semelhanças.

Na obra “Sentindo um Cansaço Mortal por Representar o Humano sem Fazer Parte do Humano”, da série Capela Sistina, há uma junção de símbolos antagônicos. O formato da tela é um tridente, uma menção simbólica do “diabo”, principalmente quando associada a uma figura com chifres que se repete. Há também uma figura humana cuja cabeça é uma caveira, imagens de sexo entre humanos e animais, uma outra figura com duas cabeças. Na parte central da tela há cruzes. Soldados armados, representantes da repressão, do poder e dos bons costumes têm o seu sexo à mostra em posição masturbatória e rostos inexpressivos. Essa ligação visual entre símbolos de posições opostas, ou desviadas de sua imagem mais comum, pode nos parecer de início excessivamente explícita, mas não se pode negar o surgimento de uma sensação de estranhamento e mal-estar acompanhada de uma atração justamente pela junção entre essas imagens antagônicas. Essa experiência nos faz concordar com a sugestão de Loureiro de que sintetiza nossas discussões sobre o sublime, desenvolvidas anteriormente de que “[...] o estético como uma modalidade de experiência na qual, embora tenhamos a expectativa de que se ‘resolva’ ou redunde em (ou contenha) algum tipo de prazer, pode ter no desprazer sua tonalidade dominante” (LOUREIRO, 2005, p. 102).

Na série “Presidentes Americanos e Líderes Comunistas Vendem Anúncios Pornográficos”, Mao Tsé-Tung, Fidel Castro, George Washington, Abraham Lincoln e John Kennedy aparecem quase todos de pernas abertas, mostrando o sexo, uns masculinos e outros femininos, conforme as mensagens escritas nos balões. Ironicamente, os grandes representantes do poder fazem apelos pornográficos escritos em inglês. Há outras obras, de técnica mista, nas quais pinturas e colagens de revistas associam imagens sacras, de arte erudita, às imagens pornográficas, em um uso irrestrito e de denúncia da reprodução comercial e incessante de imagens, sejam elas quais forem. As imagens são desconcertantemente explícitas e, associadas às imagens carregadas de forte representação simbólica juntamente com a gestualidade da pintura, bruta e intensa, de muitas cores, figuras deformadas e rostos assustados, produzem um efeito marcante de atração e horror.

O modo como Moraleida forma sua obra se parece com os traços do que Marx Ernst define como a força do objeto encontrado – *objet trouvé*. O encontrado é processo de estimulação da imaginação erótica (e não da dessexualização da pulsão) e não tem compromisso com uma síntese poética. Seu maior fim é a irritabilidade do espírito. Para que tal força alcance seu alvo, Marx Ernst propõe como “modo de formar” surrealista não apenas o uso subvertido de objetos comuns, característica do objeto encontrado, como também outros procedimentos capazes de alcançar o automatismo surrealista.

Essa técnica foi inspirada na ideia de automatismo psíquico e no método da associação livre do paciente em análise forjado por Freud, no qual, através desse modo de falar, que se pretende menos censurado, produz-se, potencialmente, um encontro entre os pensamentos conscientes e os inconscientes. O automatismo surrealista tem como ideal construir um modo pelo qual sonho e realidade se encontram em uma surrealidade. A fotomontagem é um dos recursos que foi criado por Ernst e também usado por Moraleida que, como mencionamos anteriormente, também fez uso intenso da escrita automática. Ela está presente em quase todos seus trabalhos plásticos, com palavras na tela, como mais um recurso de composição e de expressão. Ele também fez uso, em seus textos, da apresentação transformada de trechos muito reproduzidos de autores tais como Freud, Lacan, Deleuze, citando apenas alguns. Essa escrita fabricada pelo fluxo incessante de seus pensamentos sobre o corpo, sobre o sexo, a partir de recortes e colagem de textos montam um outro texto. Esse novo texto feito de repetições e sobreposições transforma o encontrado no mundo em um objeto criado, que explicita as contradições de suas partes. Ela aponta para o uso mercadológico dos textos e das ideias, na repetição que assume no nosso tempo.

O paradoxo é que neste processo criativo, a dimensão de destruição aparece numa denúncia que em seu extremo é metalinguística e crítica do seu próprio meio de crítica. Na denúncia do ilusório no simulacro, da ilusão enganadora e denegatória representada pela igreja e pelo estado, a ‘ilusão constitutiva’ (PONTALIS, 2005) do brincar e da arte é enfraquecida. A maior denúncia que pode tirar a potência de transformação do próprio alcança implicitamente a formulação de que a Arte com A maiúsculo, como lugar de exceção e de crítica, pode ser igualmente um campo de ilusão falaciosa. A função desobjetalizante em ação não apenas desinveste na relação com os objetos através de seu ataque, mas também em seus substitutos: o eu e a função objetalizante.

A escrita de pequenos catálogos produzidos pelo próprio artista permite que sua obra não só seja vista, como também lida, como mais uma experiência de aproximação direta com um pensamento incessante, fragmentado, cru e muito pessimista em relação à possibilidade de aplacar o mal estar. A escrita automática não quer elaborações nem

acabamentos, tal como sua pintura. Os “catálogos” têm um tom sarcástico como no título de um deles: “Os 4 ‘conceitos’ fundamentais do ‘meu trabalho’” ou “O conceito fala por sim mesmo” ou mesmo “O que não se pode falar deve se calar”, no qual registra-se um desconcertante diálogo entre a bola esquerda e a bola direita do seu saco, misturando descrição da materialidade corporal, seus fluxos, suas dores, seus prazeres e gozos com termos abstratos e complexos vindos da literatura, da linguística, da história da arte, da psicanálise. O texto é uma colagem de fragmentos e produz vertigem. Em alguns momentos sua escrita encontra sínteses que podem finalizar nossos comentários, absolutamente reduzidos diante do transbordamento:

“LER LIVROS OU FAZER OBRAS DE ARTE SERÁ SEMPRE
MENOS COMPLICADO DO QUE AMAR-E-SER-AMADO.
MORRER OU SANGRAR FLUI SEM COMPLEXOS D(E)
FRUSTRAÇÕES AO CONTRÁRIO DO AMOR:
AS PAGINAS ESCRITAS OU POR ESCREVER,
AS OBRAS PINTADAS OU NÃO,
AS MORTES VIVIDAS OU NÃO,
O SANGUE NA VEIA OU CHÃO,
TUDO ISSO EXISTE
BOMBEIA O CORAÇÃO

O AMOR NÃO EXISTE”⁶⁵

O trabalho formativo é incessante, ele pede uma série demonstrando a necessidade de o artista produzi-las e de a obra ser produzida continuamente. Isso faz com que o apreciador só tenha a dimensão do impacto de seu trabalho quando suas obras são vistas em seu conjunto, o que é quase impossível. As dimensões de muitas peças são exageradas em conformidade com seu conteúdo e expressividade, mas as imagens em pequena dimensão, retiradas de seus lugares de origem, das revistas e livros diversos, de seu uso habitual, provocam um conflito no foco. O conflito está presente plasticamente em todos os pontos, entre as imagens discrepantes produzindo um conjunto, criando uma ligação intrínseca entre conteúdo e forma.

⁶⁵ Uma reprodução desse texto mostra a caligrafia do artista, no fim desta tese.

O trabalho de Moraleida é muito bem-sucedido em sua formatividade, tal como definida por Pareyson (1966/2001), na medida em que conteúdo e forma estão entrelaçados de tal maneira que não há um sem o outro. Não há conteúdo figurativo que pudesse se abster de se representar em sua própria forma, e, no caso desse artista, seu fazer rudimentar, bruto, com mistura de materiais e suportes diversos, dão um caráter precário, automático, pouco racionalizado, essenciais aos efeitos intensos da obra.

Já o desenho “O Beijo”, assim como os outros da série da qual faz parte, pode ser associado a alguns desenhos de Picasso⁶⁶. Esse também foi um artista que, apesar de não tê-lo feito de maneira manifesta, contribuiu para o projeto surrealista e tomou a deformidade das imagens como um recurso estético na formatividade de sua obra. Ao contrário dos outros trabalhos de Moraleida, esse desenho quer especialmente ser visto com calma, sem desconcerto. A expressividade das linhas, das poucas cores, surpreende pela simplicidade. Ainda assim é possível reconhecer nele também aspectos conflitivos entre a calma e a tensão. Há um traço marcante e explícito em várias obras, das penetrações de um corpo no outro, que parece estar presente (apesar de se chamar “O Beijo”, a posição dessas duas figuras é a de um ato sexual) nas sobreposições das linhas, no fato de uma conter, dentro de si, outras. Essa série tem outro tipo de resolução expressiva menos dissociativa para o espectador.

Cabe a pergunta: quanto uma obra “contamina” de maneira decisiva a leitura da outra e, nesse caso, se a obra mais intensa, desconcertante e explícita se sobrepõe à imagem clara, nítida e despreziosa da segunda? Mas estará na obra a sobreposição, por conterem ambas, conteúdos expressivos semelhantes, apesar de formas muito diferentes? Ou estará em mim, na projeção do meu olhar que, depois de impactada pela força da obra mais inquieta, vejo também os conteúdos de uma na outra, apesar de “O Beijo”, ser um trabalho no qual há uma despreziosa síntese poética.

Em alguns momentos da apreciação da obra de Moraleida, a impregnação das imagens dos órgãos genitais masculinos e femininos e das inúmeras imagens de penetração de um corpo em outro sugere que essas são representantes de um enigma insolúvel da obra que pede captura do apreciador. A repetição dessas imagens é capaz de provocar no apreciador uma sensação mais complexa, universal e menos explícita, que diz do enigma inconsciente da diferença entre os sexos, das hipóteses infantis calcadas na ideia de castração, na convivência conflitiva entre forças psíquicas de associação (vida) e

⁶⁶ Essa associação foi feita por Gastão Frota, comentador do trabalho artístico de Pedro Moraleida e empreendedor do projeto que acolheu sua exposição póstuma.

dissociação (morte) e, finalmente, no extenso problema subjetivo de como se dá, entre o amor e a agressão, a relação entre um e outro humano.

A sensibilidade corpórea proposta por Merleau-Ponty nas relações intersubjetivas pode ser aproximada da investigação sexual na criança. Segundo o filósofo francês:

[...] a sexualidade é relação com o outro, e não somente com outro corpo, ela vai tecer entre o outro e o eu o sistema circular das projeções e das introjeções, acender a série indefinida dos reflexos refletores e dos reflexos refletidos que fazem com que eu seja o outro e que ele seja eu mesmo. Tal é a ideia do indivíduo encarnado (MERLEAU-PONTY, 1960/1991, p. 350)

A poética surrealista permitiu, através da aproximação com o conceito de inconsciente psicanalítico, que formas menos integradoras fossem expostas, e sensações e interpretações menos apaziguadoras ou inócuas fossem também valorizadas. No entanto, cabe acentuar o idealismo presente nas proposições surrealistas que acreditaram em um possível encontro entre sonho e realidade. O ideal do encontro entre sonho e realidade nega o contínuo conflito constitutivo de todo e qualquer psiquismo e dos elementos mediadores necessários para qualquer encontro entre inconsciente e consciente. Não há exposição direta do inconsciente. De outro lado, o reconhecimento da lógica e porque não dizer nesse contexto, da estética dos processos inconscientes (RANCIÈRE, EHRENZWEIG) e a análise dos processos de transformação psíquica, essas sim puderam influenciar o projeto surrealista de maneira menos ingênua.

É importante ressaltar o inevitável efeito nefasto da exaltação das forças psíquicas disruptivas. A dor, o mal-estar, os conflitos, as contradições foram excluídas por muitas correntes artísticas. As obras oriundas de um imaginário perverso, contendo corpos deformados, cenas de sadismo e masoquismo, a obscenidade e o mortífero por muito tempo não tiveram lugar na história da arte, principalmente por causar no espectador rapidamente o desprezo, no lugar da perplexidade, da surpresa e do enigma que permitem a apreciação⁶⁷. A força do belo, do prazer no fazer artístico e na apreciação, e da ideia da arte como um fazer bem-sucedido das forças psíquicas de restituição e de reparação muito provavelmente foram mais aceitas por uma ótica artística tão otimista quanto idealizada. Não se trata de negar a importância dessas forças no fazer artístico, mas de pensá-las como determinantes não exclusivas.

Se há aproximações possíveis entre a obra de Pedro Moraleida e a poética surrealista, há que se reconhecer que a arte abjeta também oferece alguns elementos de

⁶⁷ Essas ideias foram expostas por João-Frayze em comunicação oral, no MAC/USP, em Maio de 2003 e estão presentes em seu livro *Arte, Dor* (2005).

análise. Essa “poética conduziria do ilusionismo ao encontro derradeiro com o real, a ponto de instaurar torções que o transformariam numa arma contra si mesmo. Aqui, já não há mais espaço para encobrir o real com ‘superfícies de simulacro’” (DIONÍSIO, 2012, p. 218).

Considerações de Green sobre a obra na literatura podem ser ampliadas para outras manifestações artísticas e, com uma ou outra ressalva, se aproxima muito da formulação de Dionísio com a qual compartilhamos.

Parece que em certa literatura contemporânea essa angústia, esse luto aumentam ao nível do texto da escritura. Ou seja, o luto agora é o da escritura atuando. Escreve-se para questionar sobre a morte da escritura. O escritor fica preso numa situação impossível, onde se trata de escrever sobre a morte da escritura, mas não para adiá-la, e sim para apressá-la, como se essa morte fosse considerada inevitável e a única maneira de ultrapassá-la fosse submeter-se e contribuir. (GREEN, 1992/ 1994, p. 54)

Ou seja, na obra de arte contemporânea a angústia e a melancolia⁶⁸ aumentam ao nível dos processos de formar. A melancolia está atuando na forma da obra e no seu próprio processo e não está mais restrita ao seu suposto conteúdo. A obra vem questionar a própria morte da obra. O artista está aprisionado num impossível. Cria-se sobre a morte da criação, não para contorná-la, impedi-la, mas para intensificá-la, não mais adiá-la, como se esse fosse o caminho mais fiel à denúncia de seu impossível, diante do qual só é possível submeter-se.

É preciso, no entanto, ressaltar que qualquer projeto artístico que leve isso ao extremo estará fadado à inibição ou à morte, já que a obra exige alguma formatividade, mesmo quanto está no limite do disforme e nos territórios do sublime. Mesmo quando atuada de modo performático e com pretensões de tocar o real, já está lá uma espécie, mesmo que ínfima, de ligação e de transformação. O objeto da arte, mesmo que tenha como ideal o real, já não é mais puro real. O ato performático já não é mais puro real.

O trabalho de Moraleida não tomou o próprio corpo e seus dejetos como matéria para sua obra, como é comum na arte abjeta. O suporte do gesto, do desenho, da pintura e da escrita no papel, na tela, nos livros, nunca perdeu em sua obra um lugar privilegiado, ainda que não fosse para conduzir ao ilusionismo, servindo, ao contrário, à exibição de processos inquietos e mais espontâneos possíveis de produção. O corpo violado e partido, no trabalho do artista mineiro, é uma figura na tela. Ainda assim, o inerente traço do que é

⁶⁸ Parece-nos mais preciso metapsicologicamente neste contexto o uso da palavra melancolia do que luto. Pois estamos sustentando que o brincar e a sublimação são um trabalho constitutivo de luto da falta da satisfação imediata e direta; da perda do objeto; da identidade e da completude. São processos psíquicos de transformação da falta em ausência simbolizante, ou de outro modo, de reconhecer o negativo e não negar o negativo.

abjeto de provocar o afastamento está presente em algumas de suas obras. O fragmentário e traumático em seus excessos e sua repetição se apresentam.

A poética surrealista pretende ser tão próxima do inconsciente, ao ponto de afastar os recursos de defesa psíquicas, capazes de proteger o psiquismo das avassaladoras imagens e pensamentos mortíferos. Sabemos, no entanto, que o “inconsciente a céu aberto” não é algo com que decidimos nos encontrar ou não. Sua aparição faz parte de um processo muito mais complexo do que a escolha deliberada por certa poética. Artistas, surrealistas ou não, se aproximam da morte em seus trabalhos, sem por isso interromperem suas vidas, pois não é uma poética que isoladamente impele à morte. Se as motivações da obra já me provocavam nos primeiros contatos com o trabalho de Moraleida, diante de seu suicídio, os enigmas ficam ainda mais longe das respostas. E, assim, resgatando a formulação paradoxal de Merleau-Ponty de que a obra não explica a vida, e a vida não explica a obra, mas se soubermos sondá-la, tudo encontraríamos, e o mesmo se dá com a morte. A obra não explica a morte, e a morte não explica a obra. Está tudo na obra e não está tudo na obra. O corpo da obra e o corpo do artista sofrem sua crítica à existência. A força intensa que levava ao trabalho inquieto se desliga e sucumbe na promessa de apaziguamento. A força exigida para escancarar as censuras e o pudor, para denunciar os simulacros e os efeitos nefastos e imobilizadores da ilusão enganadora (PONTALIS, 2005), que nega a perda e a falta, pode levar junto as ilusões constitutivas que unificam o corpo, contém e ligam a pulsão. A desconstrução dos véus que nos constitui e nos coloca no caminho das investigações dos enigmas pode desconstruir também as defesas de quem se oferece com sua subjetividade e seu corpo para tal denúncia.

O inconsolável está no fato de que com a morte se perdem tanto as repetições quanto as transformações daquela vida e daquela obra, ambas marcadas pelas forças de desligamento e pelas forças de ligação, pelas funções objetualizantes e desobjetualizantes. A morte do artista interrompe a obra, e a vida do artista é interrompida pela obra. O formar, o apresentar, o figurar morrem, se desligam, diante de um radical desvelamento.

O surrealismo e a arte abjeta subvertem a promessa clássica da sublimação freudiana de inibição da perversão polimorfa infantil e da transformação da pulsão sexual, pelo menos de maneira plena. A noção freudiana comumente mais destacada da sublimação, de ser uma derivação do complexo de Édipo resultante da instalação das funções superegoicas, fica fortemente abalada ao nos depararmos com os processos criativos que apresentam procedimentos arcaicos, mas nem por isso ultrapassados pelo funcionamento psíquico.

O funcionamento psíquico originário e as forças de desligamento estão presentes, tanto no artista quanto no espectador da obra, estão articulados a pensamentos discursivos, intelectualizados, informados e críticos. As poéticas contemporâneas exigem uma atualização da noção de sublimação, a partir de sua proximidade com o desligamento pulsional e da copresença entre processos originários, primários e secundários. Por consequência, a noção freudiana de *Unheimlich* se reatualiza, não apenas no campo da apreciação, mas também no campo da criação, no seu paradoxo de *estranhafamiliaridade*, em sua relação com o sublime, como foi trabalhado anteriormente.

O fato é que o trabalho de apreciação não fecha, muito pelo contrário, abre os enigmas da criação, da obra, da vida e da morte.

PARTE TRÊS
EXERCÍCIOS SOBRE:
SUBLIMAÇÃO, CRIATIVIDADE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Acho que o quintal que a gente brincou é maior que a cidade... Sou hoje um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos...

Memórias Inventadas

Manoel de Barros

Desde as primeiras manifestações infantis do impulso de desenhar até as criações de um Rembrandt, o eu se forma na criação de objetos que requer uma adaptação ativa aos materiais externos, a qual inclui uma modificação do eu...

A Arte como Experiência – John Dewey

Como já mencionamos a experiência estética, a sublimação e a criatividade não são problemas psicanalíticos idênticos. Apesar de, muitas vezes, um ser tomado pelo outro, esses são problemas adjacentes. É importante que a relação que se estabelece entre eles não seja nem de indistinção nem de separação radical, o que justifica nos termos na análise da sublimação e da criatividade de modo próximo a nossas investigações sobre a experiência estética. Interessa-nos, em especial, reconhecer os núcleos originários da sublimação na constituição da subjetividade e apontar como a análise dos processos sublimatórios toca a experiência estética.

A prática psicanalítica com crianças nos leva a reconhecer as origens e os efeitos constituintes dos processos sublimatórios, através de uma lógica menos desenvolvimentista, pensada a partir da relação de coconstituição recíproca entre processos, instâncias psíquicas e organização pulsional, que incluem a relação com os objetos do mundo. Vale lembrar que essa transformação da pulsão pela sublimação, apesar da complexidade de sua economia pulsional, não é equivalente, mas põe em funcionamento o que denominamos anteriormente de regime estético (RANCIÈRE, 2001/2009), ou seja, uma relação de coexistência, na construção do sentido entre sensibilidade e inteligibilidade, formas apresentativas e representativas, e alternância entre atividade passividade. A sublimação ganha outros contornos depois da intensificação e singularização dos conflitos edípicos, mas é possível reconhecer

núcleos originários da transformação da meta da pulsão ligados à alteridade e à cultura na constituição do psiquismo.

A noção de criatividade de Winnicott, revisitada pela leitura freudiana e contemporânea de Roussillon, a partir dos tempos de constituição originários, articula alucinação e criatividade e pode ser aproximada do que estamos concebendo como *raízes dos processos sublimatórios*. Não se trata de propor uma equivalência entre as noções de sublimação e criatividade. Essa impossibilidade já existe no interior da obra de Freud e se acentua de modo ainda mais marcante na teoria de Winnicott, já que no pensamento desse último a sublimação, como destino da pulsão, não se coloca. Mesmo porque o próprio uso da noção de pulsão é restrito nessa teorização. No entanto, se não abandonamos a noção de pulsão ao ler a noção de criatividade de Winnicott, ela aparece como força silenciosa, que sustenta a criatividade e que só se dar a ver ou a ouvir quando se desliga dessa sustentação.

Acolher as influências da aproximação entre sublimação e a criatividade em Winnicott é reconhecer que ambas circunscrevem um campo de investigação comum, apesar de seus métodos e conceitos serem claramente distintos. Merece nossa atenção, ainda, pensar como a experiência estética se aproxima da noção de criatividade tal como interpretada por Roussillon.

As noções de Green sobre o incriável e o criável e sobre o desligamento pulsional na sublimação nos auxiliam neste debate. A interpretação de Freud do jogo de carretel de seu neto, descrito em *Além do Princípio do Prazer* (1920) como a primeira ação cultural da criança, é uma das melhores figuras para apresentar a aproximação entre o brincar e as origens do sublimar, a partir de uma lógica de coconstituição entre organização da pulsão, processos e instâncias psíquicas. Serão apresentadas análises do jogo do *Fort Da*.

Antes disso, apresentamos a noção de meio maleável de Milner, resgatada por Roussillon e uma análise do jogo da espátula de Winnicott. O relato clínico de Dolto “Tratamento psicanalítico com a ajuda da boneca-flor” (1949), contribui para encarnar nossas formulações teóricas conceituais em uma situação clínica, na qual trabalharemos menos a partir do arcabouço teórico de Dolto, mas principalmente mobilizados pela riqueza da situação clínica descrita.

A problemática da ilusão, introduzida por Winnicott e revisitada por Pontalis, será apresentada mostrando a distinção esclarecedora entre a ilusão constitutiva e a ilusão enganadora. Ao final desse capítulo há considerações resultantes da aproximação dos

temas: brincar, criatividade, sublimação e experiência estética, com especial atenção para as decorrências no manejo e interpretação em análise.

A- BRINCAR E SUBLIMAR: JOGOS DE PRAZER E DE LUTO⁶⁹

1- O infantil no divã e a criança na psicanálise

Os pilares estruturantes da teoria freudiana, a sexualidade e o inconsciente, tocam de perto o infantil. Revisando seu trabalho, em 1925, Freud formula: “as teorias da resistência e da repressão do inconsciente, da significação etiológica da vida sexual e da importância dos acontecimentos infantis são os elementos principais do edifício teórico psicanalítico” (FREUD, 1925, p. 40). O relato de caso do pequeno Hans (1909) deu ao reconhecimento psicanalítico da sexualidade na infância, a partir da análise de adultos, figuras clínicas e um lugar de testemunho dos fundamentos da psicanálise, apesar do material que compõe o caso de fobia na infância ser fruto de conversas pessoais e cartas trocadas entre o pai do menino e Freud. Freud nunca incluiu crianças entre seus pacientes.

A ausência de crianças no divã do pai da psicanálise não o impediu de encontrar ali o infantil, já que não era exclusivamente a infância (como tempo cronológico do desenvolvimento, supostamente separado e superado da experiência atual do adulto, o alvo de seus interesses). Sua pesquisa sobre as origens dos sintomas desembocou em hipóteses sobre o funcionamento infantil nos adultos, a constituição do psiquismo e chegou às formulações sobre a influência da cultura nessa constituição. O audacioso e revolucionário reconhecimento da sexualidade nas crianças e nas relações familiares sustenta a teoria psicanalítica. As relações clínicas que Freud encontrou entre os sintomas e as experiências da infância exigiram reformulações teóricas contínuas ao longo da obra e a inclusão da fantasia na construção da realidade psíquica e organizadora dos sentidos da experiência vivida.

Especificamente sobre a análise de crianças, a posição de Freud foi marcada pelas concepções de sua filha Anna, que se sustentavam na ideia de que há uma

⁶⁹ Esse título tem inspiração nos termos freudianos *lustspiel* (jogo de prazer), associado à comédia, e *trauerspiel* (jogo de luto), associado à tragédia, mencionados no texto *Escritores Criativos e Devaneios* (1908).

impossibilidade transferencial nas crianças devido aos limites da linguagem verbal. Esses limites de linguagem na posição de Anna Freud é um impeditivo do tratamento psicanalítico clássico fundado na associação livre, na escuta flutuante e na transferência de experiências recalçadas. Essa posição, porém, não deteve a ampliação da psicanálise no atendimento de crianças, ainda que tenha polarizado posições divergentes entre Anna Freud e Klein. Se a primeira sustentou uma pedagogia de inspiração psicanalítica, claramente marcada por fins profiláticos, a segunda concede um lugar propriamente analítico para o tratamento com crianças, a partir da correspondência entre a associação livre dos adultos e o brincar da criança.

Não nos é possível, nesse contexto, avançar no estudo sobre as contribuições das personagens centrais da origem da psicanálise com criança. Em caráter sintético, vale destacar que as contribuições de Winnicott foram decisivas e diferem tanto das de Klein quanto das de Anna Freud. Elas serão mais aprofundadas ao longo do texto. Winnicott propõe na análise da criança a criação de um espaço de brincar compartilhado e não propriamente a interpretação de conteúdos psíquicos recalçados.

As contribuições de Lacan e seus sucessores, em sua releitura de Freud, que marcam indubitavelmente a psicanálise contemporânea, deram destaque a elementos metapsicológicos cruciais para legitimar a psicanálise com crianças, assim como criou seu próprio arcabouço conceitual. Dolto, Mannoni, Rosine e Robert Lefort são alguns exemplos de analistas com formação lacaniana que se dedicaram significativamente ao trabalho com crianças. Apesar das diferenças de estilo e de teorização, todos esses psicanalistas sustentam que a análise de crianças, incluindo crianças com funcionamento psicótico e autístico, tem as mesmas condições de possibilidade de adultos, e que o brincar não é um fenômeno exclusivo na analisabilidade de crianças. Lacan e seus sucessores, a partir da premissa de que o inconsciente é estruturado como linguagem, destacam a presença de significantes no tratamento de crianças, tomando a linguagem como um organizador psíquico, mesmo antes da fala propriamente dita. Nessa teorização, a linguagem não se restringe à primazia da palavra, ou à linguagem discursiva, já que as ações e os gestos da criança, mesmo fora de uma ação explicitamente organizada como brincadeira, são tomados como gestos significantes nas descrições clínicas desses analistas. De qualquer modo, a formulação de que a criança é um analisante *à part entière* (de pleno direito) de Rosine e Robert Lefort (1991) condensa uma posição comum aos analistas franceses que se dedicaram à clínica com crianças.

Porém, nossa intenção neste contexto é menos a de fazer o instigante caminho da história da psicanálise com crianças e analisar suas tensões teóricas, apesar da atração que o tema exerce, e mais a de reconhecer, a partir do problema da sublimação e da experiência estética, como o próprio Freud trouxe, no bojo de suas teorias sobre o infantil, os rastros para a construção de uma clínica psicanalítica com crianças e com não neuróticos, ampliação essa que exigiu e exige investigações cada vez mais meticulosas sobre a constituição psíquica e sobre a interpretação em psicanálise. Nossa intenção é reconhecer no infantil e no brincar da criança os núcleos originários dos processos sublimatórios incluindo sua dimensão estética, ampliando o campo dessa investigação teórica a partir do trabalho psicanalítico com crianças.

2- O brincar: excitante e precário

Diferentemente de Freud, Winnicott trabalhou intensamente com crianças em situações de risco psíquico. Não é sem diferença que transcorre uma análise com adultos ou com crianças, apesar do reconhecimento da suposta atemporalidade do inconsciente, ou seja, do infantil no adulto que vai ao analista. No entanto, essa potencial diferença, em nossa opinião, não é motivo de sustentação de uma divisão radical na formação dos analistas, tampouco no pensamento clínico e teórico inaugurado em cada campo clínico. Bem ao contrário, essas clínicas podem e devem se retroalimentar.

A obra de Winnicott ressalta a importância da primeira infância, especialmente do primeiro ano de vida da criança, e supõe mais vida psíquica nesse tempo do que Anna Freud, pelo menos no que se refere à condição transferencial da criança. Esta não deve ser reduzida à colocação em cena de um conteúdo recalcado, vista de maneira simplista. A existência ou não de condições de trabalho analítico com a criança, devida às possibilidades transferenciais e de seguimento às regras clássicas do tratamento psicanalítico, tais como associação livre e escuta flutuante, foi a principal divergência entre Anna Freud e Klein⁷⁰ e ainda coloca os analistas que se ocupam do tratamento com crianças a trabalhar, como já mencionamos. Essa divergência, entre outras, criou uma importante divisão dentro da Sociedade de Psicanálise britânica, e Winnicott é um

⁷⁰ Depois de uma significativa experiência de análise com crianças, registrada por vários autores, a legitimidade da análise com crianças ainda é questionada. Uma demonstração dessa não legitimação é a denominação “psicoterapia com crianças de base analítica”, restringindo o uso do termo “análise” para o que se convencionou pela análise clássica com adultos. Nos últimos anos em vários países, com destaque para a França e Brasil, o tratamento de crianças autistas pela psicanálise vem sendo questionado.

de seus mediadores, formando um grupo independente ou *Middle Group*. Sem que nos desviemos longamente nas relações entre a vida e a obra de Winnicott, vale dizer que sua posição política, de não se engajar integralmente em um dos polos do conflito, está em consonância com sua teorização. Foi possível ao psicanalista britânico assumir posições teóricas intermediárias e não coincidentes àquelas que polarizaram as divergências, o que, ao contrário de ser uma não posição, possibilitou ao grupo assumir posições autorais. O lugar central que Winnicott atribui à criatividade e à progressiva autonomia do indivíduo se alinha à posição que assume na história da psicanálise, não se caracterizando como um discípulo dos psicanalistas que o formaram, traçando uma trajetória autoral. Retomando, ao falar do brincar, um dos primeiros anúncios de Winnicott, de que a psicoterapia⁷¹ se efetua na sobreposição de duas áreas do brincar, a do paciente e a do terapeuta. A psicoterapia trata de duas pessoas que brincam juntas. Em consequência, onde o brincar não é possível, o trabalho efetuado pelo terapeuta é dirigido então no sentido de trazer o paciente de um estado em que não é capaz de brincar para um estado em que é (WINNICOTT, 1971, p 59). O interesse de Winnicott pela brincadeira não se restringe à técnica terapêutica no tratamento de crianças; ela não é tomada como uma ação típica e exclusiva de crianças. Essa ultrapassagem dos domínios do brincar, articulando-o com a noção de criatividade, atinge a psicanálise em geral e, de maneira ainda mais ampla, leva esses fenômenos a serem compreendidos como estruturantes de outros fenômenos culturais, como a arte.

Além de reafirmar a importância do brincar como forma de simbolização das experiências da criança, Winnicott destaca a importância constituinte do fazer concreto presente no brincar. A atividade concentrada, envolvida e, muitas vezes, compulsiva da criança, é encarnada. As experiências de precariedade e de desencontro entre a realidade psíquica e o objeto merecem destaque na teoria de Winnicott. Apontá-las serve, especialmente, para desfazer os efeitos provocados por leituras estereotipadas que veem sua compreensão dos processos psíquicos e de relação com o outro como exclusivamente simbióticas, homeostáticas e integradas.

A brincadeira é excitante também pela precariedade do interjogo entre a realidade psíquica pessoal e a experiência de controle de objetos

⁷¹ Esse é o termo usado por Winnicott, sem explicitação de uma suposta diferenciação entre o que concebe por psicanálise e por psicoterapia. Do nosso lado, como já apontamos, na nota anterior, não achamos necessária a tentativa de distinguir o método psicanalítico clássico sob o nome de psicanálise e as ampliações que o método e a teoria sofreram, a partir da clínica com pacientes não neuróticos e crianças, sob o nome de psicoterapia.

reais. É a precariedade da própria magia, magia que se origina na intimidade, num relacionamento que está sendo descoberto como digno de confiança. (WINNICOTT, 1971, p. 71)

Ou ainda:

O brincar é inerentemente excitante e precário. Essa característica não provém do despertar instintual, mas da precariedade própria ao interjogo na mente da criança do que é subjetivo (quase alucinação) e do que é objetivamente percebido (realidade concreta ou realidade compartilhada). (Ibidem, p. 77)

Winnicott também diz que o brincar satisfaz, mesmo quando implica em certo grau de ansiedade e agressividade presente, por exemplo, nas brincadeiras turbulentas⁷². O que é comprometedor para quem brinca é ter essa ansiedade tão intensificada levando ao impedimento do brincar. Acontece, por exemplo, quando o “brincar de brigar” se transforma em briga e/ou quando os jogos de domínio, comuns ao brincar, não se alternam, e a criança ocupa exclusivamente uma posição de assujeitamento ou de assujeitado. Winnicott também reconhece que o brincar tem seu ponto de saturação e não é capaz de conter todas as experiências.

Passemos agora às considerações mais minuciosas sobre a noção de criatividade, a partir das elaborações de Roussillon (2013), dando seguimento aos problemas introduzidos até aqui.

Transional: encontrado/criado, encontrado/ destruído

A análise de Roussillon em “*La Créativité: un nouveau paradigme pour la psychanalyse freudienne*” (2013)⁷³ sobre a concepção winnicottiana e freudiana de criatividade propõe uma trama metapsicológica feita de espessuras diferentes. Trata-se de, apesar dos estilos distintos de teorização de Freud e Winnicott, fazer a “minúcia áspera da metapsicologia freudiana” entrar no “ambiente winnicottiano”, como descreve Roussillon.

Na teoria freudiana da criatividade essa função psíquica está, classicamente, ligada à sublimação como um destino pulsional, reconhecido como processo pós-edípico e tratada como uma questão regional (ROUSSILLON, 2013, p. 4). A metapsicologia freudiana tratará da sublimação utilizando-se mais da noção de transformação e deformação de conteúdos e pulsões do que propriamente de criação. Já

⁷² Sobre esse tema indico o leitor ao livro de Green (2013) *Brincar e Reflexão na Obra de Winnicott*, e o capítulo “A brincadeira turbulenta como metáfora” em *A Psicose na Criança: tempo, linguagem e sujeito*, de Christian Dunker (2013).

⁷³ Texto ainda não publicado, enviado pelo autor para o grupo de pesquisa do prof. Nelson Coelho Jr.

Winnicott trata a criatividade como processo fundamental da organização psíquica do sujeito em relação ao mundo interno e ao externo.

Essa posição sobre a sublimação na teoria freudiana tem mostrado suas possibilidades de revisão na psicanálise contemporânea. Seguindo pistas deixadas pelo próprio Freud sobre o brincar, é possível encontrar formas originárias e estruturantes daquilo que se apresentará de modo mais complexificado como sublimação. Nossa intenção é reconhecer as formas originárias de sublimação na constituição do psiquismo pela transformação da pulsão na relação com os objetos e com a alteridade, na constituição do eu e dos ideais do eu.

Essa posição geral é sustentada por Roussillon a partir da posição de Winnicott, o que não significa, contudo, tomar a teoria de Freud e de Winnicott sem diferenças e até divergências. Uma das divergências mais evidentes, de acordo com Roussillon, se refere à ausência explícita de um lugar da pulsão e do sexual nos processos criativos em Winnicott, enquanto em Freud a pulsão e o sexual são pedras angulares da criatividade, tal como problematizamos no texto sobre a sublimação a partir de Freud. Essa não é uma questão simples de analisar. Na leitura de Roussillon, Winnicott afirma que não há nenhuma pulsão sexual engajada nas atividades transicionais, no eu e nos processos de criatividade (ROUSSILLON, 2013, p. 4). O que o psicanalista francês se pergunta, a partir desse contexto divergente, é: qual a posição teórica de Winnicott sobre a pulsão? Será a mesma pulsão de Freud?

Roussillon segue seu argumento dizendo que, quando Winnicott, em *O Brincar e a Realidade* (1971) toma a pulsão como perturbadora do jogo, e não como constituinte da brincadeira, ele está se referindo a uma pulsão desligada, desintegrada, que ataca, e não a uma pulsão integrada. Winnicott estaria se referindo à pulsão do isso, e não à pulsão ligada. Nessa formulação o que fica de fora diz respeito a como brincadeira participa da própria ligação da pulsão. Segundo Roussillon, Winnicott não se pronuncia a respeito das investidas pulsionais do eu como objeto, uma problemática tipicamente narcísica, tampouco sobre o que dá impulso à brincadeira e, especialmente, sobre a relação entre esses processos. É verdade, porém, como já citamos anteriormente, que Winnicott reconhece a brincadeira como uma ação excitante, mas isso não o faz relacioná-la propriamente com a pulsão sexual. Ao não abandonarmos a pulsão na leitura de Winnicott, diríamos que a excitação da brincadeira dá materialidade e transforma a pulsão como processo de sublimação da pulsão. Aqui se coloca o problema da causalidade recorrente, e aparentemente sem solução, se mantivermos essa lógica de

maneira simplista. A operação que nos parece mais coerente para compreensão da relação entre os processos psíquicos, a organização do psiquismo em instâncias e a organização pulsional é a operação de coconstituição ou de simultaneidade entre a brincadeira da criança e a transformação da pulsão pela sublimação.

Ainda assim, podemos encontrar em Winnicott, ao analisar a masturbação infantil como comprometedora da brincadeira, formulações pontuais que sugerem que o brincar é uma saída infantil para excitação pulsional (WINNICOTT, 1971, p. 76). Essa observação corrobora nossa hipótese, aqui organizada pela metapsicologia freudiana, de que há relações entre o brincar e a sublimação, em seus primórdios, como atividade de transformação, ligação da pulsão e erotização de outras experiências que não as diretamente sexuais. Esse destino para a pulsão, em tempos originários, não está submetido aos ideais do eu. Estaria mais ligado ao eu ideal e ao que Green (1994) chama de núcleo materno da criatividade.

A aproximação entre sublimação e brincar, no entanto, está longe de uma solução definitiva ou de identidade, em Winnicott, já que anteriormente ele formula: “[...] o brincar precisa ser estudado como um tema em si mesmo, complementar ao conceito de sublimação do instinto” (WINNICOTT, 1971, *idem*, p. 60).

Aqui vemos que a relação que se estabelece é a de complementaridade. Ou seja, em poucas palavras, o que a análise do brincar é capaz de cobrir, a análise dos processos de sublimação deixa descoberta e vice-versa. É possível tentar estabelecer algumas relações entre essas noções sem, no entanto, igualá-las. O que de modo geral podemos formular é que o excesso pulsional desorganizado impede e ameaça os jogos constituintes da criança e inibem o brincar. É inevitável apontar, porém, que um dilema de causalidade se impõe: “Quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha?”, ou, mais precisamente, a pulsão desligada impede o brincar, ou é a ausência do brincar que impede a ligação da pulsão? O problema exige um pensamento complexo, para que sua solução não seja nem ingênua nem paralizante. O enigma da causalidade remete ao enigma da origem e nos convida a rever a temporalidade na constituição psíquica e sua relação com a pulsão. A análise da criatividade faz rever a instalação da pulsão pela relação com o outro (pela transformação da necessidade em relações de amor); pelas investidas pulsionais no próprio corpo no autoerotismo (por uma atividade da zona erógena); pela constituição do eu, nas investidas pulsionais narcísicas que tomam o eu como objeto mobilizado pela relação libidinal com o outro. As relações ativas com o objeto, o que desencadeará a brincadeira, a curiosidade, o uso da linguagem, o saber e o

fazer são, no nosso entender, eles mesmos processos que organizam e simbolizam as experiências, constituindo o psiquismo e construindo destinos transformados da pulsão.

Roussillon entrelaça a metapsicologia freudiana sobre a alucinação e as formulações winnicottianas sobre a criatividade. Em trabalho anterior (PEREIRA, 2006) analisei a noção de alucinação, especialmente em sua dimensão constitutiva. Isso não determinou, no início, uma articulação entre a presente pesquisa sobre a sublimação e experiência estética e o tema da alucinação de modo explícito. No entanto, os mergulhos metapsicológicos, em especial pela metapsicologia da figurabilidade, vêm permitindo articulações entre a noção de figura como símbolo apresentativo, sua dimensão alucinatória, a experiência criativa e a experiência estética. Roussillon nos leva à filigrana da articulação entre alucinação e criatividade. A concepção original de Roussillon está em encontrar, na metapsicologia freudiana, a lógica que o permite formular que a constituição do objeto psíquico não está condicionada originariamente à perda do objeto, mas a sua presença. Não é tão simples aderir a essa hipótese, já que a proposta clássica de Freud é que a alucinação da experiência de satisfação se dá na ausência do objeto. Essa resistência inicial surge pela importância que a ausência do objeto, a falta ou perda do objeto, e os mecanismos de negação dessa perda têm na teoria psicanalítica, desde a fundação da psicanálise. A constituição psíquica se atrapalha quando as defesas contra o reconhecimento da ausência e da diferença. A subjetividade sucumbe diante do excesso de presença do outro. Coloca-se, ainda, o problema da realidade factual e da realidade psíquica quando se trata da construção do símbolo na presença do objeto, como veremos a seguir. Winnicott reconfigura os termos freudianos da verdade psíquica das “imagens carregadas de afeto” definindo um lugar de fronteira que é simultaneamente fora e dentro, constituído tanto pela realidade psíquica quanto pela experiência com os objetos do mundo. Apesar dessa resistência inicial sobre a alucinação na presença do objeto e da satisfação com o objeto, seguimos com as hipóteses de Roussillon, cujo maior interesse está em atribuir aos processos alucinatórios inscrições psíquicas originais e posiciona o psiquismo como fruto de processos simultaneamente ativos e passivos desde os seus primórdios e não apenas resultado de inscrições passivas. Desse modo, a metapsicologia da alucinação participa do lugar ativo atribuído à percepção, tal como fez Merleau-Ponty, ao longo de sua obra. Ou seja, o objeto só ganha inscrição psíquica quando, em sua presença, o pequeno ser se instala no permanente movimento entre a atividade e a passividade da percepção, o que inclui o funcionamento alucinatório, desde que ele não seja um processo exclusivo do

psiquismo. A percepção é derivada também de um processo de atividade que a inscreve e essa atividade é originariamente, a alucinação. Em nossa interpretação, a alucinação em presença do objeto, como modo de inscrição psíquica, vem diferenciar a alucinação do objeto e o objeto, de tal modo que a inscrição do objeto não é uma impressão da coisa real no psiquismo. Ao contrário, ela vem dizer que a alucinação tem relação com o objeto real, mas que a própria percepção do objeto externo já é processo psíquico e subjetivado, nas zonas de indistinção entre fora e dentro. Em Freud, não há significação prévia nem mesmo do percebido. Nem tudo se percebe e nem toda percepção vira uma inscrição; inclusive reside aí uma das funções psíquicas, se defender dos excessos de estímulos externos.

Entendemos que a inscrição psíquica em presença, tão destacada no pensamento de Roussillon (2013)⁷⁴, a partir de uma formulação tardia de Freud em *Totem e Tabu*, vem ampliar a teoria do simbolismo. No início da obra, Freud pensa que, no psiquismo, ou está presente o processo de alienação ou de percepção. Há alucinação do objeto quando não se percebe o objeto e há simbolização porque o objeto está ausente. Segundo o psicanalista francês, Freud, no fim de sua obra, reconhece que esse pensamento de exclusão entre alucinação e percepção não nos permite entender, por exemplo, o delírio psicótico. Segundo Roussillon, nesse momento teórico, Freud sustenta que é possível alucinar e perceber simultaneamente.

A análise dos modos originários de inscrição da satisfação da pulsão e suas consequências para a inibição ou para o andamento dos processos simbólicos lança luz sobre a saída pelo luto ou pela melancolia, diante da perda do objeto. Resgatando Freud, em *Luto e Melancolia* (1917), é a relação estabelecida com o objeto, anterior à sua perda, que determina a saída pelo luto ou pela melancolia diante de sua perda real.

Roussillon (2013)⁷⁵ diz que os primeiros esquemas simbólicos do bebê não são esquemas de um objeto ausente, e sim esquemas de como se encontra um objeto. Em seguida, quando o objeto não está mais lá, se reconhece como ele foi encontrado, e a simbolização assume outro sentido. Mas só pode assumir outro sentido porque já aconteceu no encontro com o objeto. Ou seja, Roussillon não nega a importância da ausência constitutiva, mas inclui o processo originário de alucinação na presença. Essa é uma passagem negligenciada por muitos leitores e, apesar de Winnicott ter dado relevo para essa dimensão da inscrição psíquica em presença do objeto, essa ideia já está

⁷⁴ Entrevista realizada em outubro de 2013 no IPUSP, ainda não publicada.

⁷⁵ Idem.

presente em Freud em sua análise sobre o animismo. Ainda em *Totem e Tabu*, Freud diz das dificuldades que o pensamento encontra para se representar para si mesmo. Diante dessa dificuldade, os processos de pensamento vão ser colocados nos objetos, animando os objetos. Interessa-nos ainda sustentar que o animismo e o uso da matéria não apenas acolhem os pensamentos como participam de sua constituição. O pensamento requer materialidade para se configurar, o que inclui a palavra. O pensamento não está nos sentidos para Freud, mas ele precisa passar pelos sentidos para ser apropriado.

A combinação entre realidade psíquica e realidade externa ganha complexidade nas investigações sobre a constituição do psiquismo e se intensifica na teoria winnicottiana, pelo reconhecimento de um estado intermediário, o espaço transicional, que produz uma superposição entre percepção e alucinação. Winnicott destaca que o bebê encontra no mundo, pela percepção, com um objeto suficientemente semelhante àquele que ele é capaz de criar de maneira alucinatória. A integração do criado/encontrado participa da constituição da onipotência do eu, formando uma imagem subjetiva e unificada para o eu. Essa formação intermediária, que mistura o que é encontrado com o que é criado, descreve uma ilusão constitutiva que está também presente na experiência estética⁷⁶. Para Winnicott, o não estabelecimento entre o que ele denomina de continuidade entre o criado e o encontrado, entre a alucinação e a percepção, comparece como um perigo central para a constituição psíquica, a dissociação.

O que nos parece mais relevante, nesse momento, se refere ao trânsito entre esses campos interno-externo, eu-outro e sua mútua-determinação, como aquilo que dá seguimento, num plano da experiência (fora) ao que se passa em outro plano da experiência (dentro), criando tanto uma membrana de separação quanto uma porosidade essencial entre esses campos. A experiência do paradoxo funciona como um ponto fundamental para a formação originária do psiquismo.

Cabe aqui uma diferenciação entre o paradoxo disjuntivo ou conjuntivo como destaca Cintra (2013, p. 74) a respeito da leitura que Green empreende de Winnicott. A coexistência do Sim e do Não não é suficiente para sustentar um paradoxo conjuntivo. No objeto transicional, por exemplo, a coexistência do Sim e do Não está articulada e não recusa o objetivo, ou seja, a ausência do objeto primordial; tampouco o subjetivo,

⁷⁶ Teremos chances de diferenciá-la de uma ilusão enganadora mais adiante.

ou seja, a experiência de que ele está presente através da presença do objeto transicional.

Green (2003) afirma, ainda sobre os fenômenos transicionais, que eles o ensinaram a reconhecer que, através da sublimação, se criam objetos que não existiam anteriormente, mais ligados a um fazer do que a um feito. O objeto da sublimação de um pintor não é o corpo nu da mulher, mas a pintura, não apenas como objeto acabado, mas o próprio ato de pintar. Como objeto cultural compartilhado ela mostra a transformação da pulsão.

Sobre o paradoxo disjuntivo há uma coexistência separada, clivada, recusada do Sim e do Não, como acontece na negação fetichista, numa falta que é desautorizada e não é transformada nem posta em movimento, mas enrijecida por formas fixadas de satisfação e de recorte do objeto de investimento libidinal.

Quando Roussillon formula, mais detidamente, a constituição do simbolismo primário, a dupla função proximidade/distanciamento psíquico do objeto se apresenta de maneira mais consistente. Roussillon formula a existência de uma circularidade teórica paradoxal no que se refere à simbolização: para simbolizar é necessário fazer o luto da coisa, para fazer o luto da coisa é necessário representá-la e simbolizá-la. Esse impasse se refere à presença ou ausência do objeto, do outro cuidador, que pode ser descrito, em nosso entender, tanto como aquele que acolhe as demandas do bebê quanto aquele que se ausenta; é tanto aquele que transmite recursos de simbolização quanto aquele que reconhece sua insuficiência. A questão não se simplifica, e o estabelecimento de uma “conversa” entre cuidador e bebê permitirá que os desencontros, as ausências e a insuficiência sejam mais transformadoras do que inibidoras do psiquismo.

Ainda na esteira de Winnicott, sublinha-se a invenção teórica do terceiro campo da experiência, por justamente descrever experiências que não são, exclusivamente, realidade psíquica ou realidade externa.

A preocupação materna primária⁷⁷ é um fenômeno comum, mas nem por isso natural, ou livre de ambivalências e descrito por várias correntes da psicanálise mesmo

⁷⁷ Estou evitando o uso dos termos “ambiente maternal inadequado” e “adaptação perfeita” entre mãe e bebê, pois, quando lidos na superfície, podem gerar maus entendidos, já ocorridos na história da psicanálise e ainda atuais. Seu uso pode dar margem para, de um lado, deslegitimar o tratamento psicanalítico e, de outro, contribuir para os manuais de autoajuda para pais, com soluções simplistas e moralizantes. Esta evitação não significa desprezar o conceito, o que nos levaria a jogar fora o bebê com a água do banho.

quando ganha outros termos. Nesta relação mãe-bebê⁷⁸/ outro primordial-bebê, há uma adaptação fina, estética-afetiva, entre o objeto primário e o bebê, que possibilita a experiência de ilusão. Tal adaptação está baseada em uma concepção bastante originária da alucinação primária como fundamento do encontrado-criado. Num segundo momento de constituição, o que faz enigma em relação com o objeto primário deve poder ser transferido para outros objetos materializáveis. Esses objetos são meios maleáveis que materializam o transferido do objeto primordial para outros. Num terceiro tempo de constituição simbólica, há o abandono do objeto materializado e a constituição de um espaço onírico e, assim, a constituição do objeto onírico da representação. Trata-se do processo criar-destruir-encontrar.

O transitivismo (BERGÉS e BALBO, 2002) é um processo descrito originariamente por Wallon, depois por Winnicott, alinhado às suas descrições da loucura materna primária. O transitivismo foi situado, por Lacan, como típico das relações especulares nos primórdios da constituição psíquica como fenômeno comum não apenas na relação entre mãe e bebê, mas também presente na técnica entre analistas e crianças pequenas. Quem transitiva se coloca como se estivesse no lugar do outro, fenômeno que aparece espontaneamente nos cuidados que os adultos oferecem para as crianças quando, por exemplo, uma criança se machuca e a mãe diz: “Ai, ai, ai, meu pé!”. Ou ainda quando a mãe, ao dar a sopa para o seu bebê, saliva, abre a boca e diz com toda a intensidade de quem acabou de saborear um delicioso prato: “Hum!! Mas que delícia!”⁷⁹. Ao nosso entender, aí também se ligam os fenômenos intermediários e a possibilidade de constituir um objeto que seja, ao mesmo tempo, encontrado e criado. Será sempre organizador dizer que essa é uma posição da qual a mãe precisará sair, pouco a pouco, sob o risco de ser a intérprete permanente e simultânea de uma criança sem voz e sem gesto. Há entre mãe e bebê uma linguagem primitiva que acontece na dimensão sensória e sensório-motora, e o papel do olhar materno é fundamental nessa relação original. Esse olhar permite ao bebê se ver nos olhos e pelos olhos da mãe ou outro adulto que se coloque nessa função, e essa é uma contribuição decisiva para a teoria do narcisismo que Lacan desenvolve nas descrições do Estádio do espelho (1936).

⁷⁸ Vale esclarecer que estamos tomando ‘mãe’ como uma função de cuidados e transmissão afetiva e simbólica que são exercidos por um adulto cuidador especial que toma o bebê como filho, não atrelado necessariamente a mãe biológica.

⁷⁹ Julieta Jerusalinsky (2011) desenvolve com mais profundidade o tema.

Roussillon (2013), em seu texto, articula a criatividade, o sexual e o alucinatório que tem como modelo a satisfação do desejo. O sexual e a criatividade são formulados como um par originário; o sexual é fundamento da criatividade, e a criatividade exprime a ação do sexual quando se realiza. Para Roussillon um problema teórico se coloca porque o modelo da alucinação segue o modelo do sonho, ligado ao narcisismo e ao autoerotismo, modelos de investimento pulsional sem objeto, processos que têm lugar quando o objeto está ausente.

Sejamos aqui precisos dizendo que apenas o objeto externo está ausente, já que no narcisismo o eu é tomado como objeto e, no autoerotismo, o corpo é investido como objeto pulsional. De outro modo, o movimento de ausência e presença do objeto primordial externo permite o investimento em objetos substitutivos. O que o autor parece querer destacar se refere ao essencial da ilusão da satisfação para a constituição do narcisismo e para a construção da atividade simbólica, pela alucinação, que ocorre em presença do objeto. A alucinação é a representação perceptiva do objeto desejado.

Nesse ponto, a partir dos estudos sobre a figurabilidade, nos parece mais preciso dizer que pela alucinação se produz uma apresentação psíquica como processo originário de dar forma a uma experiência que ainda não possuía nenhuma forma psíquica, ainda na presença do objeto. Isso garantirá que a ausência do objeto possa ser reconhecida e não seja inibidora do psiquismo, e sim mobilize sua atividade. Ou seja, que não haja negação da perda ou da ausência. A figura deve se alojar ali, muito próxima da percepção atual e, vale dizer, nunca é uma cópia do objeto real. A inscrição psíquica não é uma reprodução do vivido; ela é a marca que o psiquismo fez do vivido e sofre constantes operações de apagamento e de reconstrução.

Roussillon prossegue dizendo que o símbolo é a primeira reunião de um processo interno a uma localidade externa. Se o encontro com o objeto não produz, nesses tempos originários, essa reunião desses campos da experiência, ele pode produzir uma decepção narcísica paralisante ou, em outros termos, produzir uma inibição da constituição do eu.

Segundo Green (1990), solidão e dependência objetual, diferenciação e indiferenciação têm entre si uma relação de complementariedade. Segundo Green, o bebê vive num movimento oscilatório entre momentos de fusão e momentos de solidão em relação ao objeto. Apoiado em pesquisas das neurociências, Roussillon (2007) considera que o bebê é capaz de perceber e imitar sua mãe desde as primeiras horas de vida, o que pressupõe uma forma de percepção. O problema não se resolve quando se

pergunta quem é o agente das ações e das sensações em jogo nessas primeiras experiências. Inevitável tomar como enigmáticos os estados do bebê, nem estáveis nem duráveis. Em alguns momentos ele parece iniciar formas de discernimento que se desfazem diante do cansaço ou da fome. Não há vivência de unidade, nem de si nem do outro. A sustentação da experiência de separação pelo bebê é um movimento que parte dos dois lados: há um movimento de separação que parte do bebê e é necessário que por parte da mãe haja consentimento para esta separação.

Ou seja, a alternância do objeto, o movimento de ausência e presença, é um dos fenômenos na relação do bebê mais fundamentais e está sujeita às sutilezas da relação entre o bebê e seu (s) objeto (s) de investimento, graduado pelos recursos de separação da mãe e do bebê. A alternância presença/ausência é experimentada ativamente pela capacidade de alucinação na ausência do objeto real, ou seja, pela capacidade de presentificação do objeto como se estivesse no real. Nossa hipótese, na esteira de Roussillon, é de que anteriormente houve uma alucinação da satisfação na presença do objeto. Pouco a pouco, há capacidade de convívio com a ausência do objeto real. A alternância presença/ausência não é apenas revivida, de modo transformado, nas brincadeiras constitutivas das crianças e nos vários tipos de jogos estruturados pela lógica: “Cadê? Achou!”. Essas brincadeiras organizam essa lógica e a ausentificação do objeto vivida de forma ativa pela criança.

Vale dizer que essa dimensão não escapa a Roussillon em suas formulações sobre o simbolismo primário. Sem alternância, movimento de presença/ausência do objeto, seja ele na realidade ou objeto psíquico, em uma zona intermediária, na qual eles não se distinguem claramente, corre-se o risco de acabar com toda a brincadeira.

Essa alternância permite articular a relação de objeto com a dimensão pulsional, de ligação e desligamento pulsional, objetualização e desobjetualização, identificação e separação. Nessa lida com a presença e a ausência, o eu pode num tempo se ver refletido pelo objeto e, no outro, dele se diferenciar. É a partir dele que a temporalidade e a simbolização têm chances de se instalar.

A marca da presença é tão real quanto alucinada, tão encontrada quanto criada para ganhar lugar psíquico já marcado por sua própria atividade. A formulação de Roussillon sobre a importância do texto freudiano *Construções em Análise* (1937), já mencionado por nós na introdução desse capítulo, fecha um circuito de compreensão e coloca a questão da criatividade junto da problemática da figurabilidade, da alucinação

e do estético. Do mesmo modo, destaca-se na experiência analítica a força das interpretações por construção e não exclusivamente por desvelamento.

Ou seja, em análise, trata-se de dar lugar para uma experiência de figurabilidade que recoloca o objeto como simultaneamente encontrado e criado para que haja, em qualquer lembrança/criação, um lugar para atribuição de um novo sentido e apropriação subjetiva. Sem a força da figura como percepção, qualquer lembrança é dessubjetivada.⁸⁰.

Destrutividade

A noção de criatividade, a partir das contribuições de Winnicott, especialmente em relação ao uso de objeto no texto já citado, “O brincar e a realidade” (1971), exige que se reflita sobre seu conceito complementar: o de destrutividade. Roussillon (1991/2006, p. 145) diz que essa dialética conceitual é semelhante àquela que se dá entre as noções de pulsão de vida e de pulsão de morte.

O ponto de partida winnicottiano é de que a exterioridade do objeto se relaciona com o reconhecimento de sua independência em relação ao eu que, em decorrência, mobiliza o ódio como reação à frustração que a realidade pode provocar. A questão mais central da posição de Winnicott, tal como é interpretada por Roussillon, é a de que para que a “realidade do objeto” ou sua exterioridade, ou ainda, em outros termos, para o objeto ser encontrado, a diferenciação ou separação entre o objeto e o eu, para ser “encontrada” (descoberta, investida) deve ser destruída/encontrada. A compreensão da destrutividade faz parte da “teoria dos processos transicionais e da potencialidade: estes não são simplesmente encontrados/criados, como é clássico dizer na concepção de Winnicott, mas também destruídos/encontrados” (ROUSSILLON, 1991/2006, p. 147). Em um pensamento processual, trata-se de mais um paradoxo constitutivo, no qual o objeto deve ser, ao mesmo tempo, atingido (destruído) e não destruído. A inibição da experiência do criado/destruído pode determinar funcionamentos psicopatológicos. Os riscos para a subjetivação estão no fracasso das relações com o outro e dos processos psíquicos que permitem tanto as ligações constitutivas, de proximidade, reflexividade e identificação com o objeto, como os desligamentos, também constituintes, de distanciamento, separação e diferenciação do objeto.

⁸⁰ Nossa análise do texto *Sobre Mecanismo Psíquico do Esquecimento* (FREUD, 1898) desenvolveu com mais minúcias esse tema.

A “não sobrevivência” do objeto à destrutividade da criança, como pode acontecer em casos em que os cuidadores têm grande fragilidade psíquica constitutiva ou estão temporariamente fragilizados por luto, por exemplo, pode levar a criança a uma confusão psíquica, por ter a impressão de uma realização de sua experiência fantasmática de destruição. A “sobrevivência” do objeto tem efeito de limitação da onipotência constitutiva do eu, para que o sujeito não tenha poder sobre tudo.

Segundo Roussillon:

A tendência à destruição dos psicóticos e “casos limites” repetiria indefinidamente esse fracasso primordial do desprendimento primário do objeto, não simbolizável porque enquistado no narcisismo primário do sujeito, estruturalmente implicado no e pelo fracasso do paradoxo. (1991/2006, p. 148)

O que nos interessa aqui é destacar que, em alguns casos, o trabalho a partir da transferência da experiência psíquica para a experiência analítica, pode vir a confirmar a onipotência do eu, especialmente seu poder de destruição. Por isso, as experiências com os objetos em si e com a realidade podem funcionar como lugar de refazer o uso do objeto como descolado do eu, como será discutido a seguir. Winnicott sugere, a partir de Freud, que não se trata, porém, de persuadir o sujeito da loucura de seu delírio apesar do núcleo de verdade do delírio e sua relação, ainda que indireta, com um fragmento de verdade histórica. Ou seja, não têm efeitos de transformação a acusação de que o delírio não coincide com a realidade compartilhada.

Roussillon aponta as decorrências clínicas da análise do encontrado/destruído para a posição do analista. É estratégico na condução de um tratamento, especialmente em casos nos quais há falhas no recalçamento originário e importantes confusões entre eu/outro, entre interno/ externo, que o analista possa temporariamente ser “destruído” e “sobreviva” a essas investidas de modo simbolizado. A frase de efeito “o verdadeiro pai é o pai morto: sempre morto no fantasma, ele sobrevive em sua função” (ROUSSILLON, 1991/2006, p. 155), coloca a destrutividade no centro da criação e da sublimação.

Destaca-se aqui a ideia central de que a análise da experiência estética nos permite transpor para a experiência psicanalítica: forma e sentido são dimensões de um objeto, texto ou pensamento que ocupam o mesmo lugar e o mesmo tempo, se constituem mútua e simultaneamente, como viemos sustentando ao longo deste texto. Essa posição difere daquela que pensa um sentido ou uma representação preexistente,

escondidos por trás de uma forma mais ou menos arbitrária. Há uma conversão parcial, entre forma e sentido, na experiência estética com implicações, também já mencionadas, para as interpretações por desvelamento que desconsideram a forma, tomando-a como secundária em relação a sua suposta significação. Não se trata de uma sobredeterminação completa, pois é justamente esse desencontro parcial o motor dos processos de figurabilidade e de significação⁸¹ Na ilusão dessa correspondência sem resto, o sentido ficaria fixado e os processos de figuração inibidos. Todo desafio de qualquer linguagem é justamente o de expressar o que está para aquém e/ou para além de si mesma. “Fazer do inconsciente um discurso é omitir o energético, ceder à razão matando a arte e o sonho” (LYOTARD, 1985, p. 243) Para esclarecer nesse contexto a noção de figura, trabalhada anteriormente, vale mencionar, como sugere Lyotard, que a figura é conatural ao sensível e ao discurso. A força e o espaço da forma estão presentes na significação.

3- Massa de Modelar, Espátula, Linha e Carretel

Meio maleável

Marion Milner se utiliza do termo meio maleável para descrever certas experiências da clínica no texto “O papel da ilusão na formação do símbolo” (MILNER, 1977). Roussillon (1991/2006) resgata a noção, usada de passagem por Milner, e muito pouco conhecida entre os analistas, o que nos permitirá traçar pontos de homologia entre a experiência estética e a experiência analítica. “[...] Se a noção parece conectável e conectada às investigações da autora sobre a criação artística, ela não inscreve verdadeiramente seu lugar e sua articulação na teoria psicanalítica” (ROUSSILLON, *ibidem*, p. 160). E esse é o trabalho que Roussillon empreende em relação ao termo. O que nos interessa, em especial, refere-se a essa visitação da psicanálise ao campo da experiência estética. Os analistas que se interessaram pela experiência estética, tal como Milner, trouxeram importantes contribuições para o campo clínico da psicanálise. Roussillon nos descreve uma cena em forma de anedota lembrando como ele mesmo se interessou pelo tema. Uma criança, ao saber da interrupção de seu tratamento, num

⁸¹ O capítulo sobre figurabilidade desenvolveu com mais precisão a relevância psíquica dos aspectos formais ou estéticos e a importância de não se tomar o desvelamento como método exclusivo da interpretação em análise.

gesto impulsivo, engole a massa de modelar; aquela mesma que tanto lhe servira nas sessões.

A própria relação com o analista implica a receptividade de uma experiência apassivada na qual o analisando sente-se no lugar ativo e de controle, sem que o analista perca, porém, um lugar de manejo. Roussillon fala do analista fazer-se de “boa massa”, sem retirada nem retorção interpretativa excessiva” (Roussillon, 2006, p. 159), mesmo quando o que é pedido não é evidente. O manejo nesse caso é bem delicado, sob o risco de a experiência não entrar na lógica da brincadeira e se instalar como um jogo perverso de dominação e repetição.

Segundo Milner, o meio é uma substância intermediária através da qual impressões são transferidas aos sentidos. Aqui se destacam as noções de expressão, de transitivismo e de transferência. Como já mencionamos anteriormente, a partir das formulações de Pareyson (1984/1997), a ideia de expressão só pode se desatrelar de uma perspectiva conteudista da obra de arte ou da manifestação plástica, ao tomá-la como expressão daquilo que só ganha forma e também sentido quando se expressa, numa espécie de encontro entre a força e o movimento que impulsionaram um gesto, uma brincadeira, uma palavra e as formas que esses adquirem.

Milner diz que em vez de revoltar-se contra o fato de ser tratada como detrito, o analista pode deixar-se maleável e se submeter (temporariamente, diríamos) à onipotência da criança, utilizando a si mesmo, analista, como substância intermediária. Assim, o analista permitirá que os processos de destruição, encontro e criação do objeto tenham lugar real na experiência analítica. Antes de a criança poder lidar com a resistência dos objetos ao seu controle onipotente, tem lugar a experiência de controle vivida pela transformação de uma posição passiva para ativa. Milner aponta que é importante que o meio maleável possa mudar de forma e que seja, de certa maneira, indestrutível. Entendemos que o indestrutível do meio maleável está em suportar que a forma que ganhou possa ser destruída, sem que a condição e o meio de recriar outras formas fiquem impedidos. A maleabilidade está na capacidade indefinida de transformação e, por isso, guarda uma mistura de sensibilidade e indestrutibilidade às variações de intensidades destrutivas e construtivas que se aplicam nele. O meio maleável permite que as intensidades sejam transformadas em qualidades. Ele está disponível para a criança e é tomado como um objeto vivo, é capaz de ser animado pela criança. É importante marcar que não se trata de propriedades típicas de um ou outro objeto, mas dessas características mínimas, que permitem que a prevalência esteja no

fazer da criança. Um brinquedo pronto, cujas características estão excessivamente delimitadas, não permite que a criança exerça de modo mais aberto sua criatividade e destrutividade. O meio maleável refere-se ao campo sensível da experiência, mesmo quando se trata da palavra em análise. Inclui-se aí o som e o sopro da fala, que unem o corpo à palavra.

Em resumo, as características fundamentais do meio maleável são: indestrutibilidade, sensibilidade extrema, transformação indefinida, disponibilidade, abertura para animação. Essas características têm uma relação de interdependência.

Roussillon (1991/2006) diz que o meio maleável, como um objeto externo, de Milner, é o objeto transicional do processo de representação. É inevitável formular que ele não apenas responde ao modelo representacional, como modelo de funcionamento exclusivo do psiquismo, mas também ao modelo estético. O psicanalista prossegue dizendo que a representação não depende diretamente de objetos externos, quando tomada como uma aquisição tardia, fruto do Édipo e da organização da angústia de castração. No entanto, em tempos originários, os objetos carregam a função de para-excitação, construindo e integrando a pulsão com o apoio do transicional e do anímico instalando a função representativa. Aqui nossa hipótese, a partir das formulações do casal Botella é a de que a função representativa se instala originariamente pela função figurativa, o numa dimensão estética da experiência, na qual não há hierarquia entre apresentação e representação Rancière (2012) nem entre gesto, visualidade e palavra, como formas significantes. No regime estético, ao contrário do representativo, não há hierarquia entre representação e sensibilidade.

A questão que Roussillon se coloca é a seguinte: de que modo a noção de meio maleável pode se aproximar da lógica de conflito típica da metapsicologia freudiana? O psicanalista passa pelos modelos da vesícula e do bloco mágico chegando à conclusão de que o maior conflito que se coloca na relação da criança com o meio maleável está na dúvida entre preservar a forma (representação-coisa ou figura) que deu ao objeto ou conservar sua maleabilidade. Dúvida cuja solução, no nosso entender, de um lado ou de outro, implica numa perda e numa reconstrução. Ou seja, há uma construção, uma destruição e uma remodelagem. O que significa aceitar destruir e perder o objeto para que se estabeleça a função de transformação, de apresentação e de representação e não uma relação de aprisionamento com o objeto.

Roussillon (2006) estabelece uma relação entre o meio maleável, a pulsão de dominação, como uma maneira do psiquismo assegurar seu domínio, o “enigmático masoquismo erógeno”, tal como descrito em 1920, e o conceito de destrutividade de Winnicott, recolocando a pulsão e a pulsão de morte em uma teoria que não trata dessas noções de maneira explícita.

Jogo da espátula

Esse jogo clássico da clínica winnicottiana se estabelece no tratamento de uma menina de 12 meses. Ela havia parado de brincar em decorrência inicial de uma gastroenterite infecciosa, que depois evoluiu com convulsões. Winnicott, inicialmente, permite que a criança morda seu dedo com força, em seguida ela se põe a jogar uma espátula no chão mostrando-se descontente. Ele permite que a menina continue o jogo até que ela parece tomar gosto pela brincadeira, o que produziu uma melhora significativa em seu quadro. Depois de algumas sessões, ela passou a dormir bem e não apresentar mais convulsões. A brincadeira se reinstalou a partir da situação transferencial e, pouco a pouco, fez a mordida virar um mordiscar prazeroso. Lembremos que a possibilidade de transferência de crianças, e, especialmente, de crianças pequenas, foi uma questão para a origem da psicanálise com crianças, mas que aqui é tomada com legitimidade, sem vacilação. Roussillon (2006) entende que a não reação de Winnicott diante da mordida foi o que permitiu à criança a continuidade do jogo propiciando um resguardo organizador da excitação. Para o psicanalista, a transicionalidade se constitui justamente a partir do uso de um objeto intermediário que não seja perseguidor ou, podemos dizer, excessivamente ativo, de modo que a atividade seja requerida pelo sujeito que o manipula. “A ausência de retorção, o não ato do objeto, constitui um resguardo no qual a pulsão vem bater e se refletir” (ROUSSILLON, 2006, p. 110). Dessa formulação decorre a importância de que um objeto possa ser passivo e acolher a expressão e as intensidades pulsionais. Esse objeto funciona na simultaneidade do ativo/passivo, no caso de um adulto que oferece seu corpo para a criança brincar, então, como para-excitação. Desse modo, o espaço psíquico do jogo adquire corpo, ganha materialidade de modo constitutivo e estético. A materialidade também dará amplificação ao espaço psíquico do jogo. A partir daí a criança reinveste em si, num retorno sobre si, no qual se constitui o autoerotismo e o ego, organizando a economia psíquica. A transformação do destino da pulsão toma os objetos do mundo como investimento, uma maneira de sublimação que, na descrição de Roussillon, é

simultânea à organização do eu. Vale dizer que a coconstituição desses campos inter-relacionados, talvez seja a descrição mais fiel dos fenômenos psíquicos regidos pelo originário criando uma relação entre o campo econômico (ligação da pulsão e desligamento da pulsão), tópico (delimitação de lugares psíquicos) e dinâmico (processos e mobilidade psíquica).

O duplo retorno passivo/ativo, no entanto, deixa um resto, como aponta Roussillon, o que distancia o sujeito de sua passividade original e permite uma reserva, um não fechamento do espaço psíquico, que relança um novo processo de pôr em jogo. Esse resíduo remete ao não simbolizável da experiência e da análise. Trata-se de “uma organização psíquica que integre um espaço para estruturar por sua própria falta” (ROUSSILLON, *ibidem*, p. 112). Respeitar os paradoxos do jogo, tal como incitado pela clínica de Winnicott, é “aceitar os processos de retorno em jogo na sua constituição” (*ibidem*), o que tem implicações diretas em uma não oposição entre processos primários e secundários e pode ser incluído entre processos originários que têm o alucinatório, tal como descrito anteriormente pelo casal Botella, como modelo.

Linha e carretel

Um carretel é lançado e acompanhado por um ôôô (*fort*). Ele desaparece atrás do tecido de um acortinado. Por meio de uma corda amarrada ao carretel, a criança o traz de volta e faz um *ah!* (*da*). Freud vê e interpreta o jogo de seu neto de um ano meio depois de assistir do seu berço a mãe indo embora. Com a ajuda da filha, Freud reconhece naquilo que para os desatentos não passaria de fragmentos sonoros sem sentido um jogo. “Ele (Freud) faz valer a atribuição de sentido que a mãe faz à produção sonora do menininho durante o exercício dos seus cuidados” (JERUSALINSKY, 2011, p. 241). Nessa famosa análise descrita em *Além do Princípio do Prazer* (1920), Freud diz que essa brincadeira encontra uma saída para a busca de satisfação pulsional imediata que precisou ser adiada produzindo uma passagem, um desvio que, inadvertidamente, cria uma ação e um objeto que produz prazer tanto na brincadeira da criança quanto no fazer poético. A relação entre o brincar infantil e o fazer poético está marcada também nas palavras alemãs de *jogo de prazer* e *jogo de luto*, no título desse capítulo. O jogo do *fort-da*, representante do desaparecimento e do retorno da mãe, é tido como a “grande realização cultural da criança, a renúncia instintual (isto é, a renúncia à satisfação instintual) que efetuara ao deixar a mãe ir embora sem protestar” (FREUD, 1920, p. 27). Essa é, em nosso entender, uma descrição freudiana de núcleos

originários da sublimação e seus aspectos estéticos na criança pequena⁸². A amplitude simbólica de outras brincadeiras da infância, como o faz-de-conta, ainda não está presente no *fort da*, no entanto esse jogo rudimentar já aponta para a elaboração da perda do objeto primordial pela criação de ações e objetos substitutivos não só adiando a satisfação, como também construindo outro destino para a pulsão.

Apesar de ainda não estar submetido propriamente aos efeitos diretos de uma instância superegóica e da constituição do ideal do ego, a brincadeira dá início a constituição dessas instâncias pela separação que promove entre criança e mãe. A alternância ausência presença, potencialmente, dá lugar a um terceiro termo na dupla mãe-criança, porque no intervalo entre a presença e ausência do outro primordial a criança joga com outro objeto. Esse intervalo pode se configurar como o terceiro termo originário da triangulação subjetivamente. Aqui estamos destacando os núcleos narcísicos presentes nos processos sublimatórios ou, como denomina Green (1994), o núcleo materno da criatividade.

O olhar não apenas contribui no processo de constituição de uma imagem especular para o eu, mas tem também uma dimensão de separação, como aquele que é “espectador da obra”, segundo Green (*ibidem*), o seu pai.

A transformação do passivo em ativo, de espectador em ator, própria desse jogo, é eixo organizador subjetivo de várias outras brincadeiras das crianças. Freud nos dirá da importância do jogo simbólico da criança como modo lúdico de reproduzir e controlar a cena que vive passivamente. O jogo se harmoniza, apesar da repetição da experiência aflitiva pelo “instinto de dominação que atuava independentemente de a lembrança em si mesma ser agradável ou não” (FREUD, 1920, p. 27). Mas Freud se questiona se “elaborar na mente alguma experiência de dominação, de modo a tornar-se senhor dela, pode encontrar expressão como um evento primário e independente do princípio do prazer” (*ibidem*, p.28), já que um prazer é produzido no final da brincadeira, no retorno do objeto. A diferença aqui é que o adiamento do prazer pela criação de outra ação pulsionaliza, erotiza, essa nova ação.

Em *Escritores Criativos e Devaneios* (1908a) Freud diz que a criança “gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real” (FREUD, 1908a, p. 150). Vemos aí um rastro de Freud na teoria winnicottiana sobre o

⁸² Esta, entre tantas outras análises de crianças, nos permite dizer que a presença e ausência dos objetos libidinais é um problema psíquico originário anterior e precursor da organização fálica da ausência e presença.

objeto transicional na importância de que ele seja real. Freud aponta, apesar de não desenvolver amplamente, a importância que o corpo, o objeto de investimento transformado e percebido pelo olhar e a vocalização ganham na brincadeira. Essas experiências fazem com que não apenas haja uma passagem da passividade para a atividade, em um nível fantasioso ou alucinatório, mas também que a brincadeira ganhe uma dimensão de fazer e saber, que constitui o eu e se coloca a ser percebida pelo outro. Isto é, a brincadeira originalmente desencadeada por um desprazer ganha satisfação psíquica em seu desvio e encontra em seu caminho, pelo uso criativo que a criança faz dos objetos, uma satisfação psíquica que se relaciona com o mundo externo e está condicionada aos problemas formais que precisam ser solucionados na construção da brincadeira. O prazer imediato e com um único objeto é adiado. Outro objeto é encontrado/construído para acolher as investidas libidinais do eu. Aqui vemos um exemplo de como a economia pulsional e a condição de adiamento participa da construção da temporalidade na criança. Do mesmo modo, a alternância do objeto de investimento da criança é fundamental para a constituição dos processos psíquicos e para a sublimação da pulsão. No jogo do *carretel* há construção de outro objeto libinal (a brincadeira e os brinquedos), apropriação do corpo e construção de um ritmo origem da organização temporal.

A descrição do jogo do *fort-da* é tomada como modelo de apreciação estética através do prazer envolvido na experiência de alternância de passividade e atividade e da animação de objetos do mundo. No entanto, Freud reconhece que essa análise metapsicológica não nos coloca além do princípio do prazer, mesmo ao reconhecer a compulsão como um elemento presente no brincar infantil, já que há adiamento de prazer.

O jogo do *fort-da* é tomado em psicanálise como o nascimento de uma atividade simbólica e veremos, adiante, como é reconhecido também como uma figura da experiência estética, com uma análise de Didi-Huberman (1998/2010). Os fonemas que acompanham a ação da criança em alemão diz, no lançamento, *fort*, longe e *da*, aqui, marcando que a ação está atrelada a um esboço de linguagem. O que nos interessa, nesse momento, se refere ao que viemos discutindo sobre as diferenças entre interpretação por desvelamento e por construção.

A interpretação de Freud pressupõe um sentido latente no jogo como representação da alternância presença/ausência da mãe. Não foi pequeno o passo de Freud ao atribuir sentido ao fazer de uma criança tão pequena ou dar lugar de seriedade

à brincadeira da criança, comparando-a a atividade do artista. E, por isso mesmo, sua observação e interpretação nos fazem, ainda hoje, reelaborar o problema. A questão, no entanto, é se o jogo tem sentido latente e prévio ou ganha sentido no tempo de seu exercício, pela constituição de um símbolo apresentativo de uma experiência. O modo como se responde a essa pergunta aponta para posições diferentes no manejo clínico. É diferente formular, de maneira simplista, que o carretel é o símbolo da mãe ou dizer que o conjunto da brincadeira com o carretel é um jogo da ausentificação da mamãe (desde que não se formule desse modo, se não se quer interromper o jogo). O principal risco está nas situações nas quais, desvela-se o suposto sentido latente da ação da criança se produz uma espécie de tradução em palavras daquilo que a criança faz. Assim, congela-se em uma imagem fixa toda a complexidade de um movimento de simbolização pela brincadeira, como quem, diante do trabalho minucioso de tecer as coberturas da experiência com o real puxasse o fio que desfaz o tecido. Ao fechar o sentido da brincadeira a força ocupada em transformar-se por esse meio se inibe. Fecham-se as cortinas! Acabou a brincadeira!

Distante desse risco, Roussillon (2006, p. 106) diz que lançar e recuperar o carretel faz surgir uma cena que o jogo ao mesmo tempo encena e esconde. A partir de sua leitura de Green, o analista destaca que o carretel, tal como um objeto transicional, é e não é a mãe. “Ele representa a mãe, ao mesmo tempo em que é controlável pela criança que pode afastá-lo ou fazê-lo voltar quando quiser – se diferencia da mãe real que, nesse caso, não está sob o controle onipotente da criança” (ROUSSILLON, 2006, p. 106). Nessas duas cenas, ligadas pela própria interpretação de Freud, uma na qual não há jogo, e a criança vive passivamente a ausência da mãe, e a outra na qual há jogo, e ela brinca e controla a presença e ausência do carretel, se dá o processo do *duplo retorno*. Em outros termos: “retorno contra si, no qual inflige a si mesma o que a mãe lhe fez, e retorno passivo/ativo, no qual se torna agente daquilo que padecia, daquilo a que foi submetida” (idem).

O trajeto do carretel é uma externalização do trajeto pulsional, especialmente na transformação do passivo para o ativo. O fio que amarra o carretel tem função fundamental no jogo, que garante o retorno do objeto. É relevante a formulação de Roussillon sobre a contenção energética que a instalação do jogo promove na relação do sujeito com o objeto. Brincar de mordiscar, por exemplo, aponta para o controle pelo eu da intensidade da mordida. E sabemos que jogos de excessos e controle de intensidades são típicos e exercitados de diferentes modos nas brincadeiras corporais do tipo: a já

citada “brincadeira de brigar” ou em todos os jogos de força e em suas organizações culturais nas práticas do corpo: esporte, lutas, dança. O artista Cao Guimarães, na mostra “Ver é uma fábula”⁸³, fez um filme (videoarte) de duas crianças de tamanhos muito diferentes num cordial e acordado embate de corpos. Há, tacitamente, um controle da força exercida, em especial pelo corpo maior sobre o corpo menor, para que o jogo persista e para que a criança menor não seja rapidamente submetida à força do corpo maior. Isso não significa, porém, que esse embate meio briga, meio brincadeira, meio luta, meio dança não esteja sendo bastante estimulante também para a criança maior, justamente por esse exercício de equilíbrio no encontro de sua força com a força de seu parceiro. É nesse sentido que podemos reafirmar que se o pulsional extravasasse, o carretel ou o corpo do menor, seria lançado com violência e nunca mais encontrado, o que interromperia a brincadeira e o próprio exercício que dá contornos e intensidades mais ou menos controláveis e maleáveis para a pulsão. Segundo Roussillon (2006, p. 107), o desaparecimento do objeto, já que o olho não vê, é parcial e convencionalizado pela brincadeira, já que a mão sabe do carretel e o traz de volta. Os objetos e os gestos não só apoiam como participam da construção da imaginação e da fantasia. Podemos formular, hoje, que essa materialização não apenas distingue o brincar do devanear, mas também permitirá a constituição do espaço psíquico e abstrato para o sonho e para a fantasia. O objeto está, ao mesmo tempo, ausente e presente e coloca em cena o corpo e o uso de objetos no mundo. Segundo Roussillon (2006):

O objeto pode ser assim guardado à distância; um novo tipo de investimento da linguagem torna-se possível como capacidade de conservar o objeto apesar da distância perceptiva. (p. 108)

O que vale destacar aqui é que, mais uma vez, a lógica de coconstituição se impõe já que o próprio exercício da brincadeira organiza e liga a pulsão.

Análises estéticas do *Fort Da*: jogo de prazer e de luto

Os aspectos formais e estéticos da experiência não estão à parte dos processos de significação. Isso faz, por exemplo, com que o ritmo seja um dos elementos mais originários e não desprezíveis da escuta. Barthes associa a origem mítica do ritmo no humano à construção de territórios e de casas. Na opinião do autor, a escuta deixa de ser pura vigilância para tornar-se criação. E é justamente o jogo do *fort da* que o autor francês toma como uma das melhores fábulas para ilustrar o nascimento da linguagem

⁸³ Projetado em março de 2013, com curadoria de Moacir dos Anjos, no Itaú Cultural, São Paulo.

na criança. Segundo Barthes (1982/1990), a criança mima a presença e a ausência da mãe ao amarrar o carretel em um barbante e lançá-lo e fazê-lo retornar, criando um jogo simbólico, que é também um jogo rítmico. Quando a criança pode deixar de estar alerta aos ruídos dos possíveis passos da mãe ao retornar e dar ritmo ao seu carretel com o *fort*, que acompanha o lançamento do objeto, e o *da*, que acompanha seu retorno, instala-se a segunda forma de audição. A escuta não é mais índice, mas uma escuta do sentido. Trata-se do sentido em suas duas conotações, a de significação e de percepção na acepção ativa e solidária, próxima da acepção de percepção de Merleau-Ponty. É uma forma de cifrar a experiência e se colocar a decifrá-la, tomando-a como um mistério sobre o qual se deve debruçar e não apenas esperar.

A injunção de escutar é a interpelação total de um indivíduo a outro: coloca acima de tudo o contato quase físico desses dois indivíduos (pela voz e pelo ouvido) “[...] ‘escuta-me’ quer dizer toque-me, saiba que existo” (BARTHES, *ibidem*, p. 222). Essa interpelação faz com que o silêncio seja tão ativo quanto a fala permitindo a formulação “a escuta fala” (*idem*). Lembro-me de uma paciente que diz: “O silêncio fala. Ficar em silêncio me faz ouvir meus ruídos. Escutar o que eu ainda não disse”.

Com preocupações menos rítmicas e mais imagéticas o filósofo francês Didi-Huberman, rigoroso leitor de Freud, especialmente atento para as relações entre imagem e linguagem, para o jogo entre o perto e o distante e da presença e ausência, também faz uma análise da brincadeira do neto de Freud.

A primeira pergunta que o autor traz em seu texto “A dialética do visual: ou o jogo do esvaziamento” (1998/2005) é: o que faz uma criança, quando deixada sozinha? Que objetos povoam sua solidão? A boneca, o carretel, o lençol, um cubo? O que ela vê, o que ela faz? O autor imagina um balanceio corporal, uma leve batida de sua cabeça na parede, o ouvir do barulho de seu próprio coração. “Imagino-a na expectativa: ela vê no estupor da espera, sobre o fundo da ausência materna” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 79). Esse fundo de ausência racha a criança ao meio e a *olha*.

Aqui a referência de todo o seu livro, sob o título *O que nos vemos e o que nos olha* (1998/2010), é uma passagem de Ulisses, de James Joyce. Dedalus, o narrador, quando vê o mar (referência clássica na descrição do sublime), vê paradoxalmente o olhar de sua mãe agonizante. Trata-se tanto daquilo sobre o qual a criança fará uma imagem, no seu sentido mais abstrato, mas também um objeto concreto, exatamente exposto ao seu olhar, exatamente transformado.

Assim com o carretel: a criança o vê, toma-o nas mãos e, ao tocá-lo, não quer mais vê-lo. Atira-o longe: o carretel desaparece atrás da cortina. Quando retorna, puxado pelo fio como um peixe surgiria do mar puxado pelo anzol, ela o olha. Abre-se na criança algo como uma cisão ritmicamente repetida. Torna-se por isso mesmo o necessário instrumento de sua capacidade de existir, entre a ausência e a presa, entre o impulso e a surpresa [...]. Quando o que vemos é suportado por uma obra de perda, e quando disto alguma coisa resta. (DIDI-HUBERMAN, 1998/2010, p. 79)

Didi-Huberman resgata o contexto de guerra do texto de Freud, no qual é descrita a brincadeira. Se por um lado, ela é um “além do pavor”, segundo o autor é também um “repor em jogo o pior” (ibidem. p. 80). O que merece destaque é que na brincadeira “a renúncia volta a cruzar o júbilo”, “a passividade se torna ato de controle”, na qual a “vingança convoca uma estética” (idem). Se, por um lado, está em constituição a identidade imaginária da criança, é no brincar com o ausente (Longe, ausente, Aí, presente) que o *Fort Da* mostra também uma simbolização primordial.

Segundo o filósofo, para uma fala poderosa é preciso um objeto eficaz. Que seja simples e indeterminado, minúsculo, trivial e insignificante, uma massa e um fio, como no caso do carretel, ou fiapos de lã. Um meio maleável. O que importa é que ele seja manipulável. Que carregue naquele nada que ainda é, antes da ação do sujeito, toda sua posição paradoxal: é rápido e inerte, parte tão depressa quanto volta. O objeto deve responder, ainda que nunca de uma maneira previamente esperada, a ação do pequeno sujeito que o manipula. O que o objeto, mas, principalmente, o jogo, sem o qual o objeto não é nada, precisa é poder se alterar apesar da aparente repetição. É isso que fará sua continuidade. Os jogos de repetição da infância fazem ver o que se repete para marcar também o que se difere.

Essas alterações são para Didi-Huberman a obra de uma perda, de uma ausência ritmada. “O objeto eleito pela criança só ‘vive’, só ‘vale’, sob um fundo de ruína: esse objeto inerte e indiferente, e tornará a sê-lo fatalmente, fora do jogo, num momento ou noutro” (ibidem, p. 82).

O brincar da criança tem essa estrutura frágil e instantânea que não depende de uma intencionalidade preestabelecida. É diante da ausência e da perda que remete, na posição do autor, inevitavelmente a morte, que a criança se põe a brincar. “O carretel só é ‘vivo’ e dançante ao figurar a ausência, e só ‘joga’ ao eternizar o desejo, como um mar demasiado vivo devora o corpo do afogado, como uma sepultura eterniza a morte para os vivos” (ibidem, p. 83).

É ao jogo do luto (*trauerspiel*) que Freud liga o jogo do carretel. Os objetos, mesmo aqueles mais imitativos da realidade e do próprio corpo, como uma boneca, nas mãos de uma criança servem para que lhe sejam alteradas e vasculhadas as partes. Segundo Fèdida (1991): “O jogo esclarece o luto” e “o luto põe o mundo em movimento” (p. 138). Didi-Huberman destaca que essa talvez seja uma condição de toda imagem lembrando-nos que, a partir de *Além do Princípio do Prazer* há a proposta de uma estética guiada pelo ponto de vista econômico.

Um exemplo de trabalho de luto são os tocantes desenhos das crianças presas em Terezín⁸⁴, no campo de concentração nazista perto de Praga, estimulado pela artista e educadora austríaca Fried Dickers Brandis, atualmente expostos no Museu Judeu de Praga. Além de prova do massacre dos judeus, os 4.800 desenhos recuperados são um testemunho expressivo da barbárie. Estamos supondo que esse espaço ‘psíquico’ e real para desenhar, deu algum tratamento para a experiência de submissão e passividade diante do horror, no limite irreparável.

Vamos descrever duas observações, uma nossa e outra de Fèdida, de brincadeiras de crianças.

Lençol branco

Alguns dias após o falecimento de sua mãe, Laura, quatro anos, brinca de estar morta. Com sua irmã – dois anos mais velha –, pega o lençol de uma cama com o qual pede para ser coberta, enquanto explica o ritual que deverá ser escrupulosamente cumprido para que possa desaparecer. A irmã colabora até o momento em que Laura reaparece e, para acalmar a irmã, lhe pede, por sua vez, para fingir-se de morta: ela exige que o lençol que a cobre permaneça imóvel. Mas não consegue arrumá-lo, pois os soluços de choro se transformaram, de repente, em risos que agitam o lençóis com alegres sobressaltos. E o lençol – que era um sudário – vira vestido, casa, bandeira içada no alto de uma árvore... antes de acabar por se rasgar em risos de farândola desenfreada, na qual é morto um velho coelho de pelúcia cujo ventre é arreventado por Laura

(FÈDIDA, *L’absence*, p. 138).

⁸⁴ Há a reprodução de alguns desses desenhos ao fim da tese.

Pó branco e caixa preta

Fui visitar, acompanhada de crianças, a reinstalação “Cal, 87”, de Nuno Ramos. Trata-se da remontagem da exposição realizada no Rio de Janeiro em 1987, no Inap-Funarte. Essa obra de Nuno Ramos é uma passagem daquilo que já era textura e quase tridimensionalidade na tela, em suas experiências com a pintura de “extração neoexpressionista”⁸⁵, para ir atrás de outros enigmas, cuja instalação “Cal” é precursora, através da apropriação mais definitiva da tridimensionalidade. Uma tridimensionalidade arcaica que beira o sem dimensão, o informe. Ela mostra o risco do disforme e mobiliza sua contenção. Tudo pode se desfazer em um instante. Um sopro, um vento, produziria um desmonte. Os materiais são os de construção, comum às edificações: cal, madeira, tecido. Os gestos, àqueles originários da tridimensionalidade, amontoar, juntar, empilhar, dobrar, conter, criam equilíbrios instáveis. O pó ganha altura na torre vazada de tocos de madeira (coluna), desmontável a qualquer gesto; o amontoadado branco (monte) ganharia outra forma diante de um espirro; o pano que ganha dobra e altura pela dureza de um pau (leque) parece também uma vela de barco e está ainda, mas só por mais um instante sem vento, coberto de pó.

Não é arbitrária a ressalva de que não se recomenda a presença de crianças no espaço expositivo e, não sejamos ingênuos, acreditando que a justificativa está só no fato de que a obra, mais propriamente o cal, pode fazer mal a elas, o que é também verdade. A recíproca dessa formulação, o de que as crianças podem “fazer mal” à obra, no sentido de desfazê-la, incidiria de modo ainda mais contundente, se as crianças “entrassem” na obra. A espontaneidade do movimento de uma criança diante daquela matéria tão volátil à forma desfaria, rapidamente, os arranjos do pó e, por acaso ou com fortes investidas, produziria outros arranjos, muito provavelmente, menos contidos e ainda mais instáveis.

Os adultos que acompanhavam as crianças atenderam à ressalva dos guardas de que a obra podia fazer mal a elas. Através de uma porta de vidro, as crianças tentaram ver o trabalho, com certa indignação, tipicamente infantil quando algo é vetado, mas logo desistiram, e caminhamos para outra sala de exposição. Ali ficaram especialmente curiosas para ver justo aquilo que estava vetado ao olhar. Inverteram a experiência de passividade e buscavam ativamente ver o que estava escondido. Explico. Nessa outra sala, o olhar das crianças não se dirigiu para as telas expostas nas paredes, àquilo que já estava dado a ver, mas foi parar no buraco das fechaduras de duas portas, em extremos opostos de um cômodo trancado. Olhavam pelos buracos do que formava uma espécie de cubo de exterior branco e interior preto, que não era propriamente uma obra. Cada criança se pôs em um extremo do cubo. O olho na fechadura. O que viam pelo buraco no interior da caixa era o escuro e uma fresta de luz que vinha da porta do outro extremo. Essa fresta mostrava nada mais que uma faixa mínima do outro que olhava pela fechadura. O que criaram nessa investigação era a própria experiência do olhar, na negatização do objeto a ser visto. A obra negada,

⁸⁵ BANDEIRA, João. Texto de apresentação de “Cal 87”, <http://mariantonia.prceu.usp.br/?q=exposicao/nuno-ramos>, visitado em 23/06/2013.

da primeira sala onde não puderam entrar, produziu no olhar um enigma. O olhar das crianças estava especialmente curioso, mas não mostrava quase nenhum interesse ao que estava exposto como obra. Elas olhavam os buracos, as alturas, as frestas na arquitetura do lugar. Em seguida, deixaram cair pelo chão vazado que dividia o espaço em dois andares a tampa de uma caneta, minutos depois de falarmos sobre o piso vazado que deixava ver o andar de baixo, mas não nos deixava cair. Rimos da queda da tampa da caneta e demos o pequeno objeto, de certo modo, insignificante, como perdido. Fomos até o prédio ao lado. Sem uma motivação clara, as crianças desceram as escadas, obviamente, na frente e mais rápido que os adultos, até alcançarem aquele espaço que vislumbraram de cima, no início da visita, mas cujo acesso, de lá, estava fechado. O espaço estava em obra, em construção. Elas procuraram e encontraram um caminho alternativo para chegar ali, onde, de cima, estava vetada a passagem, procurando aquele pequeno objeto caído e não insignificante. Correram e recuperaram a tampa da caneta naquele espaço em construção, enquanto um adulto dizia: Cuidado, é uma obra!

No jogo do carretel, no jogo de Laura, no movimento do olhar das crianças no museu, o que se constituiu foi a produção de uma alternância, também presente de modo mais rudimentar no deixar cair os objetos do jogo da espátula e na transformação dessa ação num jogo. A maleabilidade do lençol, as frestas e aberturas da arquitetura do museu deram abertura para vários jogos estéticos de figurabilidade. O lençol “[...] abre aos deslocamentos de sentido pelos quais a superfície branca indeterminada será capaz de recolher um feixe, impossível de conter, de sobredeterminações” (DIDI-HUBERMAN, 1998/2010., p. 87). Um figurável que também é volume e espaço, e não apenas superfície. A sala fechada que vetou o olhar para aquela obra levou as crianças a buscar as frestas para ver o que estava escondido.

É preciso explicitar a diferença entre a posição de Didi-Huberman e Roussillon em relação a presença e a ausência do objeto na constituição simbólica. Como já mencionamos, em nossa interpretação, Roussillon não desconhece a função da ausência do objeto na formação simbólica, mas, diferentemente das análises mais comuns em psicanálise, ele aponta para a importância de um fundo de presença original. Em nossa interpretação, esses autores estão analisando tempos constitutivos distintos, e Roussillon descreve um processo mais originário ligado à experiência alucinatória de satisfação na presença do objeto, ou da inscrição subjetiva do traço do objeto, não equivalente à inscrição direta do objeto de uma percepção passiva, para em seguida analisar os processos de ausentificação do objeto que Didi-Huberman destaca.

Nossas análises do jogo do *Fort Da* não tiveram a intenção de serem complementares, são visões distintas sobre essa brincadeira paradigmática da psicanálise, que as duas observações seguintes do brincar são homólogas.

Sigamos com a análise de uma situação clínica de Dolto. Ela foi eleita por sua relevância na história da psicanálise com crianças e pelo reconhecimento dos aspectos formativos dos objetos do espaço analítico, que funcionam como meios maleáveis para constituição de funções psíquicas, tais como o animismo e a fantasia da criança.

4-A Boneca-flor (Dolto): elementos formativos em análise

Destacamos anteriormente, a partir de Freud (1908), como é importante para a criança “apoiar seus objetos e situações imaginadas em coisas palpáveis e definíveis do mundo real”. Essa formulação nos indica a relevância dos elementos formativos (não no sentido da bela forma ou da forma com significado preestabelecido), no brincar da criança e na atribuição de sentido para as experiências. Reconhecemos aí uma dimensão estética da experiência na conjugação entre sensibilidade e inteligibilidade. Há também uma relação de reciprocidade entre criação e apreciação, que constrói os sentidos para o objeto e/ou experiência. As experiências estéticas, tal como viemos definindo, não são exclusivas ao campo da arte e podem ser exploradas em análise.

Tomarei como eixo central dessa discussão a “boneca-flor”, um objeto criado por Dolto na condução do tratamento de uma criança de cinco anos e meio. Dolto também analisa a repercussão da boneca-flor no tratamento de outros pacientes seus, no uso desse objeto por outros analistas e em alguns poucos casos, fora de qualquer tratamento. Destaca-se também o uso que a analista faz da noção de sublimação associado aos efeitos da apresentação da boneca-flor, o que permite dar continuidade à discussão, talvez sem solução definitiva, sobre a sublimação na criança como elaboração de luto da perda do objeto de satisfação.

No texto “Tratamento psicanalítico com a ajuda da boneca-flor” (1949/1998), dois dos casos descritos em detalhes mostram a riqueza das experiências com essas crianças e a sensibilidade de Dolto na condução dessas análises, surpreendentemente bem-sucedidas. Os comentários aqui são inevitavelmente parciais, deixando de fora os detalhes desses tratamentos e as muitas associações que eles evocam. Nessa parcialidade de discussão, não será possível o aprofundamento das hipóteses metapsicológicas e diagnósticas, suficientemente ricas para se recomendar em grande medida a leitura integral do texto. Esperamos que o fato de o caso não ser descrito com

todos os seus detalhes não impeça o desenvolvimento de nossa hipótese sobre importância dos aspectos formais desses objetos na construção de figuras de sentido da criança em análise. Um esclarecimento merece ser feito de saída: a interpretação que estamos propondo aqui não supõe nos elementos formais dos objetos significados determinados *a priori*, o que será discutido mais detidamente a seguir.

A primeira criança com quem Dolto se utiliza da boneca-flor, esse objeto ao mesmo tempo humano e vegetal, é Bernadette. Melhor dizendo, o objeto é inventado pela analista para essa menina. Concretamente a boneca é feita pela mãe da criança, seguindo as instruções de Dolto. Trata-se de um objeto que não tem mãos nem pés, cujo corpo está em tons de verde e não em tom de pele. A boneca não tem nenhuma característica que indique um sexo e, no lugar do rosto, há uma espécie de flor, um tipo de margarida. É importante lembrar que Dolto geralmente não trabalhava com brinquedos já construídos, oferecendo às crianças materiais plásticos tais como: tinta, papel, lápis e massa de modelar. São materiais abertos, diferentes das caixas lúdicas que tem objetos estabelecidos pelo analista ou ainda dos brinquedos prontos demais que não deixam espaços vazios para a criação da criança. São materiais maleáveis que favorecem que a análise, ela mesma, e não apenas seus materiais, sejam um meio maleável (ROUSSILLON, 2013).

É relevante assinalar o lugar que a psicanalista dá aos objetos construídos nas sessões pelas crianças. Dolto (1949/1998), em nota, diz: “Não guardo os objetos fabricados pelas crianças. Quando elas me perguntam, digo: ‘Estamos no dia de hoje; o que você fez da última vez não é o que tem que fazer hoje. Vamos ver, você também não sabe’” (ibidem. p. 127). Aqui a importância é dada ao processo na produção de objetos e não ao objeto produzido⁸⁶. Não consideramos que há apenas um destino possível para os objetos construídos em análise pelas crianças. Obviamente essas são decisões tomadas pela dupla na situação analítica, a partir da significação que guardar ou descartar os objetos tem para cada criança. Ainda assim, a relevância dos processos e não dos produtos permite o desenrolar de um fazer. Mas a boneca-flor vem, justamente, apontar o reconhecimento por Dolto da singularidade das situações em análise e os momentos nos quais é importante a construção de um objeto e sua permanência nas sessões. A boneca-flor é um objeto criado entre paciente, analista e a mãe da paciente.

⁸⁶ Os processos, e não apenas os produtos, são relevantes na arte desde o modernismo e ganham cada vez mais lugar na arte contemporânea.

Bernadette é uma menininha com uma história orgânica muito grave e aparência de retardo mental. Suas associações faziam Dolto pensar em esquizofrenia. O contato afetivo era agressivo e dirigido principalmente à sua mãe. Dolto faz uma longa descrição da história orgânica da criança na primeira infância, daquelas que deixam o leitor bastante apreensivo porque há, ali, uma vida em risco. Bernadette apresentou, quando bebê, sintomas na alimentação, com vômitos recorrentes que começaram nos primeiros dias de vida, assim como sangramentos nas fezes. Os sintomas na alimentação eram tão graves que exigiram cuidados severos, que incluíram uma hidratação rectal e injeções subcutâneas. Os problemas alimentares estão presentes, já não de maneira tão severa, quando a menina começa o tratamento. O corpo de Bernadette está marcado por paralisias parciais do braço esquerdo e da perna esquerda e por um estrabismo. Seu contato com o mundo e com o outro também é restrito e repetitivo. A menininha tem uma voz sem modulações e de tom esganiçado, o que para a psicanalista aponta uma dificuldade na inserção social e de autocrítica. Apesar disso, a criança ia à escola, porém não tinha muitos amigos e não “acompanhava o ritmo”. Essa descrição do quadro da criança tem aqui o objetivo de destacar o contexto clínico de criação desse objeto. A gravidade do quadro convoca a analista contratransferencialmente e exige dela uma invenção clínica. Nesse caso, essa invenção tem existência concreta através da construção de um objeto que é a boneca-flor. Aqui o marcante, como aspecto formativo do objeto, é justamente a abertura e plasticidade de suas formas de tal modo que a criança possa fazer um uso subjetivo dele, não determinado *a priori*. Em ocasiões especiais e casos específicos, Dolto supõe a necessidade de um objeto formado, diferente da matéria bruta não formada dos materiais plásticos. A principal característica do objeto boneca-flor é guardar uma abertura de sentidos significativa através do enigma de suas formas. Veremos logo mais como Dolto justifica o uso da forma de flor na boneca.

Vamos nos aproximar das sessões de Bernadette. Em análise a menina desenha formas que chama de casa e “bolas que explodem as casas”. Ela está às voltas com o enigma do nascimento dos bebês, com as hipóteses orais sobre a sexualidade e trata a mãe com rivalidade. A mãe da menina sai em viagem. Sua volta intensifica a agressividade da criança com relação a seu corpo e aos seus órgãos internos: “Mamãe não quer que eu coma, ela quer olhar meu ‘cardíaco’, ela é má, está sempre querendo mexer em meu coração [...] mas não sou eu que estou dizendo isso, é a macaca que disse” (Dolto, 1949/1998, p. 118). Vemos aqui que a experiência psíquica de invasão do

outro, nesse caso, constrói a personalização delirante dessa invasão que, ao mesmo tempo, a desculpa de suas manifestações agressivas. E continua: “A gente faz explodir tudo isso para ver dentro do coração, é para cuidar”. Junto com tentativas de compreensão da sexualidade e da origem dos bebês, Dolto diz que ela fabula sobre a reprodução sexuada de plantas. E finalmente diz: “Se eu morrer, vou viver dentro da minha filha”. Dolto adjetiva essa fala como esquizoide, mas, mais uma vez, é preciso estender a fala da menina para pensar que se trata de uma condensação genial sobre os principais conflitos psíquicos da subjetividade e suas origens desde a infância. A sexualidade e a morte. Essa formulação tem uma abertura enorme de sentidos paradoxais entre si. Coloca em jogo vários problemas: os darwinianos, tão caros a Freud, sobre a permanência da espécie; as garantias de continuidade e infinitude, tão caras ao narcisismo; a fantasia imaginária de completude e a onipotência da mulher com seu bebê. De modo bem menos apaziguador, essa formulação, “Se eu morrer, vou viver dentro da minha filha”, parece condensar a experiência psíquica do duelo e da angústia de morte implicados na sexualidade pela fantasia infantil, assim como a conexão invasiva da mãe no corpo da filha, que chega a se personificar em um personagem delirante, a macaca.

Ao longo do tratamento a menina vê uma “macaca” que ganha uma existência alucinatória. A macaca é uma menina muito má, mas que, ao mesmo tempo, a ama muito e por isso quer entrar nela e se aproveita do momento em que Bernadette come para ser comida pela menina, como forma de entrar nela. A macaca figura a ligação entre o sintoma alimentar, a oralidade, a sexualidade e a invasão do outro, típica dos quadros esquizofrênicos. Nesse momento do tratamento, a criança faz uma relação entre a própria existência real da analista, como pessoa, ao vê-la fora da sala de análise, e aquilo que se cria em análise. Assim, porque a analista existe, a menininha teme que a macaca possa vir a ganhar existência real. É interessante como Bernadette sabe que aquilo que constrói em análise é um espaço subjetivo ainda que, inicialmente, pareça-lhe ameaçador pelo risco de que seus pensamentos e desejos agressivos e incestuosos ganhem lugar na realidade externa. Vemos a vacilação dos limites entre dentro e fora e a dificuldade de delimitar um campo de ilusão ou de fantasia, no qual dentro e fora, eu e outro, coexistem sem separação ou indistinção radical.

Seguida do delírio sobre a macaca, há uma inibição dos jogos simbólicos com os brinquedos e uma restrição do desenho em Bernadette, o que pode ser também descrito como fracasso da instalação das raízes dos processos sublimatórios no brincar. Dolto

reconhece na menina um aspecto autístico, ansioso e paranóico. É nesse contexto clínico que a psicanalista tem a ideia de oferecer à criança uma boneca-flor, um objeto maleável, de forma híbrida, metade humano, metade vegetal. Nas palavras de Dolto:

Ao longo de minha experiência analítica, tanto com adultos quanto com crianças, pude observar, a propósito do desenho livre – que constantemente sustenta a clínica nas minhas sessões –, que o interesse depositado nas flores e a identificação com uma flor, mais especialmente a margarida, sempre acompanham o quadro clínico do narcisismo [...]. (DOLTO, 1949/1998, p. 120)

Inicialmente o uso da boneca-flor se fez necessário diante de:

um comportamento histérico procedente de uma ferida narcísica no estágio oral, que impedira a integração de normas comuns aos seres humanos [...] que supõe a sublimação das emoções (afetos) próprios desse estágio, uma sublimação fundamental no que concerne à estruturação do psiquismo. (ibidem, p. 137)

Segundo Dolto, a representação plástica figurada de uma criatura vegetal, com forma humana no corpo e forma floral na cabeça, sem rosto, mãos ou pés, permitiria à criança e, e em geral, a todos os seres humanos a projeção de afetos que tivessem permanecido fixadas no estágio oral da evolução da libido, ali fixadas pelo fato de a história vivida ter bloqueado a evolução precisamente nesse estágio, ou tê-lo feito regredir para ele. Essa projeção e as reações resultantes delas em relação à boneca conduziriam o sujeito à ab-reação de uma libido oral que teria permanecido patogenicamente ativa e inibidora “*não sublimável e não integrável ao eu*” (ibidem, p. 162, grifo meu).

A psicanalista destaca a importância da sublimação na estruturação do psiquismo. O uso da boneca-flor se justifica por uma inibição desse processo e aponta, logicamente, que esse uso tem efeito justamente na instalação da sublimação como destino transformado da pulsão na infância. Está explícita, na última citação, a ideia de evolução dos estágios libidinais e sua ligação com uma simbologia arquetípica, ainda que a psicanalista não use esse nome, com a qual não nos alinhamos. Dolto parece supor, mesmo que isso não tenha sido discutido com mais profundidade, uma relação entre o que é mais primitivo na evolução biológica da vida (vegetal, animal, humano), com o que é mais primitivo na vida libidinal (oral, anal, genital).

No entanto, não é essa a discussão específica que nos interessa, e não será por esse caminho que destacaremos o sucesso clínico dessa análise e os efeitos figurativos e formativos da boneca-flor. Ou seja, em nossa análise, os motivos que encontramos para o sucesso da análise não convergem em sua totalidade com a teorização de Dolto. No

entanto, sua escrita clínica é suficientemente rica para nos convidar a revisita-la, a partir de outros pontos de vista. Não consideramos que a investigação sobre a presença de símbolos arquetípicos seja necessária para dar relevância às qualidades formativas dos objetos, dos pensamentos e das falas em análise. Ao contrário, nas análises arquetípicas há atribuição de significações preestabelecidas para as imagens num fechamento de significação. As relações entre forma e conteúdo, tal como são pensadas pela estética da formatividade (PAREYSON, 1984/1997), discutidas anteriormente, apontam para sua conjugação, para os efeitos indeterminados diante da imagem ou do objeto que se forma. O sujeito se vê menos diante de um sentido preestabelecido e mais diante da abertura de sentidos causada pelo objeto. No caso da boneca-flor, especialmente convocada pela hibridez e estranheza do objeto.

Interpretamos o trabalho de Dolto por essa lente. A psicanalista se mostra muito hábil na abertura de um campo de figuração da experiência psíquica legitimando o uso dos objetos na transformação de quantidades pulsionais em qualidades formativas. No caso de Bernadette, a existência de um objeto concreto acolhe esse processo de transformação e permite a passagem do delírio para o ritual, como veremos a seguir. O destaque está na importância dos aspectos perceptivos e sensoriais dos objetos como uma linguagem originária na qual conteúdo e forma são inseparáveis, tal como descreve o esteta Pareyson, sobre a formatividade na obra de arte. É relevante reafirmar que essa forma/sentido não recobre a experiência e a pulsionalidade em sua totalidade. O jogo de luto está justamente em, num só golpe, suportar e transformar a perda, funções inerentes ao exercício simbólico.

O modo como a boneca-flor é introduzida na relação entre analista, criança e mãe é fundamental nos efeitos que produz. Ou seja, o que está em jogo não são apenas os elementos formativos do objeto, mas como o objeto materializado poderá acolher o contexto subjetivo, intersubjetivo e transferencial. Quando a mãe vai dizer à analista que Bernadette não gosta mais de suas bonecas e de seus animais, a analista responde que talvez ela gostaria de uma coisa que não é nem boneca, nem animal. Um objeto que não existia antes, um objeto inventado, um objeto através do qual a analista aposta, diante da mãe e da criança, que a menina pode gostar de alguma coisa. Uma boneca-flor que é ao mesmo tempo duas coisas, sem que uma possua a outra, o que figura uma ambiguidade, possivelmente capaz de acolher as experiências conflitivas de amor e de ódio. Em nossa interpretação, essa oferta da analista aponta que há outras coisas para gostar além daquilo que foi oferecido pela mãe e que há alguém entre a menina e mãe (nesse caso, a

analista, provisoriamente, como foi), o que permitiu abalar o sintomático jogo de demanda entre a mãe e a criança e as experiências de invasão vividas pela menina alucinatoriamente.

A criação da boneca se deu do seguinte modo. A menina desenha três margaridas que chama de papai, mamãe e ela mesma, dizendo que os três se amam. Dolto pede à mãe para confeccionar a boneca conforme sua hipótese sobre a constituição sexual da menina, eliminando tanto elementos que se ligassem ao humano, como a cor da pele, quanto ao sexo feminino ou masculino. Apesar das recomendações da analista, Bernadette logo dá à menina um nome feminino: Rosine. É importante aqui a experiência ativa da criança, já que ela mesma pode se decidir sobre o sexo desse objeto. Rosine, segundo Bernadette, é muito má e bate em todas as bonecas e animais. Percebe-se, na descrição de Dolto, que o jogo simbólico inaugurado pela boneca-flor toma o lugar da experiência delirante com a macaca, sendo esse já um grande feito dessa análise. “Ao emprestar suas fantasias à boneca, cujo discurso ela me relata, Bernadette pode dar livre curso a seus enunciados escatológicos, agressivos e grosseiros” (DOLTO, 1949/1998, p. 121).

Rosine (a boneca), tal como Bernadette, também tem membros que não funcionam, e isso se relaciona a ser boa ou má e a um “homem que tinha um bastão” (idem). É relevante o fato de a criança falar isso em voz baixa, esse elemento formal da voz, que produz o efeito de um segredo, inaugurando simultaneamente uma dimensão de crítica e reserva. Logo em seguida, ela vai deixar a boneca-flor aos cuidados de Dolto, para que possa tratá-la. Os efeitos da criação da boneca-flor são visíveis. Segundo a mãe:

A transformação data do dia seguinte ao dia em que Bernadette recebeu a boneca-flor, e principalmente do momento em que a deixou com a senhora em tratamento. Naquele dia, ao voltar para casa, B. arrumou todos os brinquedinhos e desprezou um pouco (sem agressividade) as bonecas humanas, tem-se mostrado muitos mais cuidadosa com seus animais de pelúcia. (ibidem, p. 122)

Bernadette é a mãe de Rosine nos jogos simbólicos de ternura e cuidado com sua “filhinha”. Em seguida, faz uma relação entre machucar e gostar, dizendo que Rosine é filha de um lobo e então arranha Dolto, que se deixa machucar/amar no jogo analítico com a menina. A analista suporta a dor dizendo saber que Rosine a ama. Aqui, Dolto transmite sua condição de suportar o que de início é uma experiência cindida entre ódio e amor, para transformá-la em uma experiência de ambiguidade. Ela suporta a

destruição para dar lugar à criação da criança. As forças e os afetos antagônicos, segundo Dolto, estão representados pelo lado esquerdo e direito do corpo, o que a menina vive como uma cisão no próprio corpo. O que a analista parece fazer, suportando esse gesto que é ao mesmo tempo bom e mau, é juntar essas duas correntes opostas em um mesmo ato, de um mesmo sujeito, num ato que Lacan chamou de “amódio”⁸⁷.

A análise segue com uma riqueza de imagens produzidas pela menina, interpretadas pela analista como símbolos arquetípicos: coelho, gato, água. Uma forma de trabalho imediatamente aderida pela menina. (Se não nos prendermos às interpretações unívocas e predeterminadas conferida a certos símbolos). Não há dúvida de que a regressão onírica, o funcionamento alucinatório (BOTELLA, 2002) presente nas sessões, enriquece as condições de elaboração da criança. Experiências de ambiguidade e de autofagia são representadas por formas oníricas tais como o lobo-anjo e um peixe que engoliu o próprio rabo, respectivamente. A instalação dessa dimensão de trabalho ajuda a criança a criar os limites entre fantasia e realidade. Cortar, picotar, amassar aparecem como gestos deslocados de agressividade que agora transforma e cria tanto sua experiência psíquica quanto a realidade. Colocar os objetos de pé faz, saindo da bidimensionalidade do papel, com que “isso viva”. E quando “isso vive, a gente pode fazer com que morram as imagens vivas” (DOLTO, 1949/1998, p. 124). O que morre agora são imagens! E elas podem viver e morrer em suas brincadeiras fantásticas.

Em seguida “pipis/bolinhas” são colocados nas imagens. Um perto do genital e outros dois no peito. Depois um tempo de desorganização novamente. A menina faz desenhos não figurativos enquanto fala enunciados de conteúdos orais e agressivos. A analista está muda. A macaca reaparece nela exigindo que faça coisas ruins. Depois experiências de reparação, coisas consertadas, um pai que salva, e ela é uma flor amarela.

A macaca volta num ritual. A criança cria em casa uma cena de julgamento da macaca responsável por não deixá-la comer e viver. Seus animais, bonecas de estimação e os pais assistem à cerimônia. De acordo com os pais, tal como em rituais primitivos de cerimoniais mágicos, a menina dança em torno da figura da macaca usando todo seu corpo, o lado “bom e o ruim” (há aqui uma reorganização e unificação da imagem

⁸⁷ Um ato de amódio é um ato simultaneamente de amor e ódio, que pode dar lugar para uma transformação da ambivalência afetiva em ambiguidade. Lacan J., “Mais, Ainda”, Sem. XX, cap. VIII, RJ, Zahar, 1982.

corporal) até destruí-la por completo com ajuda do pai, o que foi requisitado por ela. Muito aliviada, Bernadette diz que agora o macaco, que fazia companhia à macaca, podia descansar e que outra macaca poderia lhe fazer companhia. O linchamento da macaca fez desaparecer totalmente a anorexia, incrementando também sua vida social e escolar.

A partir daí, a menina passa a fazer objetos com massa de modelar, usando-a totalmente para que: “não sobre para mais ninguém”. São formas cilíndricas alongadas que não podem ser tocadas por ninguém além dela. Na sessão seguinte, suas formas perigosas não estão mais lá. Como mencionado anteriormente, Dolto não guardava os objetos de seus pacientes de uma sessão para a outra. Sendo assim, os objetos mágicos não existem mais, e as massas estão no seu lugar, sem uma forma específica, do que a menina se queixa dizendo ou como recusa ou como ironia: “É muito bom ninguém ter mexido nisso tudo o que eu fiz”. Novamente, ela faz objetos mágicos. Dessa vez, côncavos: bolsas, cestos, bacias. Esses também são perigosos, especialmente para as mulheres. A um dos objetos é atribuída uma verdade, aqui como o contrário da fantasia ou do jogo. Esse objeto é dado à analista e é um túmulo, com uma cruz e uma espada. Ela mesma vai contrastar esse objeto com valor de verdade e o que é apenas uma imagem, ao desenhar um revólver. Apesar de o revólver ser um símbolo de morte, a menina diz, sobre o desenho da arma: “Isso não é perigoso para vocês, e depois é só uma imagem, não é de verdade” (Dolto, 1949/1998, *ibidem*. p. 127). A menina mostra, como já havia mencionado ao colocar os objetos que cria “de pé”, que há uma diferença entre um objeto tridimensional e uma imagem bidimensional, sendo a escultura ou os objetos “de pé” mais abertos a serem dotados de vida.

Em seguida a essa sessão, Dolto relata a vinda de uma menina em ótimo estado para a sessão, e o relato de uma senhora amiga da família considerando milagrosa a melhora da criança. Até mesmo as marcas deficitárias no seu corpo se transformaram e a menina passou a ter uma vida normal.

Dolto descreve a boneca-flor como um objeto que serve de suporte às projeções, à transferência e permite ab-reações. Entende que a boneca-flor permitia uma reflexão, estendida como uma imagem refletiva, como num espelho e também como inflexão, um pensamento que retorna ao sujeito. O encontro com esse objeto mediador permitiria, na compreensão da psicanalista, a expressão de um afeto e sua sublimação, como uma exteriorização da pulsão, especialmente oral e anal, como forma de encontrar expressão de afetos muito distantes de uma expressão direta na linguagem desses sujeitos. A

boneca-flor, segundo Dolto, abre caminho para a expressão em formas “pré-lógicas”. Esse objeto concreto dá forma e outra superfície à própria posição da analista de suporte das experiências subjetivas da analisanda, o que Dolto, até então, recebia no seu próprio corpo. A analista acolhe os conflitos psíquicos da menina em formas paradoxais. O objeto híbrido da análise, a boneca-flor, que não é nem isso nem aquilo, ou que é isto e aquilo simultaneamente, permite a figuração das experiências de amor e ódio.

A presença da boneca-flor mostra seus efeitos transferenciais nos tratamentos conduzidos por Dolto. O objeto faz falar e oferece o desencadeamento do jogo simbólico na análise e a apresentação da fantasia. A boneca-flor, segundo a menina, é um objeto que precisa de cuidados e pode ser tratado pela analista e, nesse faz de conta, participa da construção da demanda e da entrada em análise. Em vinheta clínica, Dolto descreve um paciente adulto neurótico que, a partir do encontro casual com a boneca-flor no consultório da analista, se põe a falar de modo menos inibido. Dolto termina seu texto dizendo: “E ei-lo entrando em análise” (DOLTO, 1948/1998. p. 162).

Dolto entende que a presença da boneca-flor em nada se diferencia de qualquer outro tratamento analítico, ressaltando, porém, que sua função refere-se a “facilitação” ou “catalisação” do trabalho nos casos de sujeitos chamados narcísicos, cuja resistência – fruto da presença de grande angústia – não pode ser descarregada em um trabalho sem a presença do objeto. Dolto relaciona isso ao suporte necessário a ser oferecido para que o sujeito encontre formas de dizer, de pôr em linguagem (palavras, imagens e gestos), é da ordem dos afetos pré-lógicos, nos termos dela. Diferentemente dessa conceitualização, vamos preferir formular essa dimensão da experiência como dimensão estética, em vez de pré-lógica, a fim de evitar o risco de hierarquização e ultrapassamento entre o estético e o lógico.

Nossa análise da boneca-flor de Dolto pretendeu destacar as relações entre os elementos formais dos objetos e das brincadeiras criados pelas crianças e por adultos, especialmente em análise, como elementos que motivam e acolhem os sentidos, na fronteira entre dentro e fora, eu e outro, como transformação da pulsão. A experiência estética como conjugação entre experiência sensível e inteligível está presente no uso, no encontro, na destruição e na criação dos objetos e dos atos na constituição da subjetividade, no brincar e na análise.

5-O brincar e a ilusão

Resgatemos a epígrafe de Freud em *Totem e Tabu*:

Somente na arte ocorre que um homem devorado por desejos faça algo que se assemelha a uma satisfação e que, graças à ilusão artística, esse jogo produz uma ação sobre os afetos, como se fosse algo do real.

(Freud, 1913, *Totem e Tabu*)

Como sugere Pontalis (2005), a ilusão não é um tema sem controvérsias na psicanálise. Se hoje, o sentido e valor atribuído por Winnicott é bastante aceito, não se pode esquecer a função ambígua desse processo, tal como advertida por Lacan, aquela da ilusão como o que ilude o eu e que tampona o desejo no engodo do objeto. E se em Winnicott a ilusão mostra sua função constitutiva, e por isso de algum modo positiva, vale lembrar que toda uma tradição do pensamento ocidental vai pensá-la como o que deforma o pensamento, aquilo a que se pode equivocadamente dar crédito. Não se formula aí que a própria percepção se funda numa ilusão, por exemplo, na experiência estética. A ilusão é tomada como o que engana e o que invade.

Freud dá lugar à ilusão, ainda que por um dualismo conflituoso: o insensato dos sonhos, a extravagâncias das fantasias, a falsa conexão viram realidade psíquica. A ilusão que Freud deprecia é a ilusão religiosa, e talvez isso se dê porque “ela aliena numa simbólica preestabelecida e comum o jogo livre e criativo da ilusão” (PONTALIS, 2005, p. 107).

A analogia freudiana entre a ilusão religiosa e as fábulas sobre as origens, sobre as origens dos bebês, não é casual. As fábulas *para* crianças construídas *pelos* adultos negam a sexualidade e a diferença entre os sexos, como é o caso da história sobre os bebês serem trazidos pela cegonha. Já as construções fantasmáticas produzidas pelas crianças fazem trabalhar esses enigmas. Pontalis chama as fábulas para crianças feitas *por* adultos de infantilidades. Já as construções fantasmáticas devem, sim, ter o nome de *teoria*. A primeira descrição é uma ilusão enganadora; a segunda, uma ilusão constituinte. Trata-se de uma investigação sobre o núcleo de verdade dessas construções fantasmáticas tal como se busca os fundamentos de verdade do delírio psicótico. Em análise, o brincar da criança está carregado dessa ilusão que potencialmente constrói teorias. Nas palavras de Pontalis: “[...] há um trabalho do sonho, uma composição da fantasia, uma construção delirante, um processo transferencial. Essas ‘ilusões’ são a realidade da análise” (ibidem, p. 109).

A principal diferença entre uma ilusão enganadora e uma ilusão teorizante está em aceitar uma simbologia preestabelecida, sintética e rígida, em oposição às características do meio maleável, no caso da primeira ou em formar suas próprias ilusões, no caso da segunda. Esses riscos estão postos na análise do brincar da criança quando há uma injeção de interpretações que faz uma “captura da criança no discurso do adulto” (ibidem), numa falsa simbolização, seja ele o adulto leigo ou o adulto psicanalista.

Em outros termos, a constituição da ilusão constituinte se refere ao que Winnicott define como um campo neutro da experiência, típico dos fenômenos transicionais, no qual o adulto não pergunta para a criança quem invento aquilo, se veio de dentro ou de fora (WINNICOTT, 1971).

Esse espaço de ilusão é uma condição do brincar, e faz com que a criança faça formulações como: “Mentira que eu sou a princesa Rapunzel”; “Mentira que eu sou a mamãe, e você é minha filhinha”. Aqui “mentira” é a construção de uma verdade. E esse é o lugar da futura experiência cultural. Esse lugar intermediário, de meio caminho entre objeto interno e objeto externo, meu sem ser eu. Assim, se possibilita uma regulação entre as marcas arbitrárias do espaço e do tempo e sua apropriação singular. Pontalis descreve o jogo da ilusão como “mobilidade do vazio”, inverso da ilusão enganadora de negação do vazio. Não se trata de negar ou não constituir as distinções entre dentro/fora, eu/outro. Brincar de ser outro é necessário para não sê-lo. Aí está mais um paradoxo. A criança que se faz de mamãe ou Rapunzel está se fazendo também de não mamãe e de não Rapunzel. “A ilusão nasce indefinidamente, encontrando na desilusão a capacidade renovada de figurar a ausência, de transformar o interdito originário numa manutenção atual do impossível” (PONTALIS, 2005, p. 112). O destaque à ilusão necessária nas relações constitutivas conduz a desilusão relativa do objeto e explicita a importância da teoria freudiana da satisfação alucinatória do desejo e as condições de passagem entre o prazer e a realidade. A ausência do brincar, como jogo de ilusão/desilusão de presente/ausente, mostra os entraves na constituição psíquica. Na área intermediária da experiência, o brincar como matriz da simbolização produz experiências constitutivas de fusão e alienação entre eu e não eu que sustentarão também os processos de diferenciação.

6-Analista carretel: um lugar para figurar

A relevância dos aspectos formais e a dimensão da percepção em análise têm relação direta com a maneira como a intervenção clínica se dá, pela interpretação de um conteúdo a ser desvelado ou pela construção.

A intervenção por construção é especialmente eficaz nos tempos de constituição psíquica e diante das primeiras aquisições de linguagem. A construção pode ser pensada em relação a um tempo constitutivo mítico no qual do choro se criou um apelo. Há uma transformação daquilo que originalmente só pertencia ao campo da necessidade dos instintos (a fome, o sono, a dor) quando o apelo do bebê é interpretado por um adulto cuidador. Essa interpretação constrói junto com o bebê um sentido para aquilo que antes era pura necessidade. Do lado do adulto cuidador é fundamental que ele se reconheça como um intérprete do que ele supõe como uma demanda mais ou menos bem delimitada. Isso se dá, por exemplo, quando quem está cuidando de um bebê diz. “Ah, você está com fome!” Ou “Você quer um colinho, não é mesmo?”. Não é verdade, porém que essas demandas do bebê estão sendo reveladas, ou seja, já tinham uma forma bem delimitada para o bebê. Elas estão sendo construídas entre esse outro primordial e o bebê. Ou seja, poderíamos formular que a interpretação do choro do bebê pelo outro cuidador parece ser uma interpretação por desvelamento, pela suposição de que o bebê tem desejos e demanda ações de apaziguamento mais ou menos delimitadas. Ou seja, essa interpretação por desvelamento se sustenta na hipótese de que a interpretação materna pode ler o que de algum modo já estava inscrito no bebê. Geralmente, quando quem cuida do bebê não supõe demandas subjetivas para além das necessidades fisiológicas, o bebê fica em numa posição excessivamente passiva e esvaziada. Ainda temos que enfrentar outro problema, já que os ‘conteúdos da interpretação’ têm origem do lado da mãe, apesar de ela reconhecer como pertencente ao bebê. Essas interpretações são ou não acolhidas pelo bebê de acordo com o que o bebê pode apresentar, com seus recursos, de início muito precários, mas que muito rapidamente ganham complexidade. Ainda assim, é decisivo formular que os elementos estéticos dessas interpretações, que são também manejo das alternâncias presença ausência, do tom da voz, do toque e sustentação do corpo do bebê, são marcantes nesses primeiros encontros/desencontros constitutivos. Trata-se da construção dessa ligação indissolúvel entre a dimensão sensível e a dimensão linguística das experiências que não se sobrepõe totalmente. Se é necessária a morte, a perda da coisa para se representar e falar, se da

coisa não se têm nenhum rastro, fica-se em uma fala e um olhar automatizados feitos exclusivamente de simbolismos preestabelecidos, cuja fala não encontra seu tom próprio.

Gueller, Jerusalinsky e Rocha (2002), num texto sobre a “maquinaria do brincar” formulam que a questão na análise de crianças, especialmente de crianças embaraçadas em sua constituição psíquica, está mais em constituir um lugar para o inconsciente, do que na colocação em cena do inconsciente. Ou de outro modo, em muitas análises, trata-se de criar um lugar para brincar, para se montar jogos constitutivos consigo mesmo, com os objetos e com o outro, do que transferir, no sentido clássico do termo, os mecanismos neuróticos já organizados. Conforme sugerem as autoras: “O brincar é a ficção na infância” (GUELLER; JERUSALINKY; ROCHA, 2002, p. 5). O que lhes permite também formular que “[...] na infância é mais importante velar do que desvelar, cobrir com ficções do que mostrar a estrutura que sustenta os fios no momento em que eles se tecem [...] estamos em um momento da constituição em que pode ser mais importante construir do que escavar” (idem).

O brincar não é apenas uma forma de acessar a criança, supostamente carente de outras formas de linguagem, mas também uma forma de acessar o infantil em análise, inclusive com adultos.

O modelo da interpretação por desvelamento mostra seus limites na tradução de conteúdos pré-formados e recalcados do funcionamento psíquico na análise com crianças, mas não apenas nelas. Como decorrência, o trabalho de construção em análise se destaca na clínica, como intervenção que mobiliza de maneira peculiar os processos figurativos como forma inaugural de apresentação psíquica e de dar figura a um traço psíquico, até então fora das redes de simbolização incluindo não apenas suas formas discursivas, mas também suas formas apresentativas e plásticas, ligando o efeito estético a uma significação, transformando formas psíquicas inarticuladas em formas articuláveis.

O brincar na análise de crianças dá andamento à construção de funções e processos psíquicos capazes de transformar as experiências. Acolher esses fenômenos no tratamento garante que a figurabilidade não seja interrompida pela ambição interpretativa, cujo risco é produzir interpretações excessivamente representacionais esvaziadas de afeto, de elementos formais e estéticos. As crianças logo demarcam a distância necessária para ser mantido seu espaço para figurar e para transformar na brincadeira. As ligações do que aparece em análise com a vida real de modo direto

podem interromper seu jogo na análise, o seu brincar, seu trabalho do sonho acordado. É solicitada uma companhia distante. Um lugar e movimentos sutis nos quais se está, ao mesmo tempo, longe e perto, como condição de construção de uma onipotência infantil e fantasística da presença do analista, como se ele fosse o carretel que a criança faz aparecer e desaparecer no seu jogo.

Trata-se de assumir uma posição ao mesmo tempo de reserva e de implicação (FIGUEIREDO, 2000). Essas noções, como dupla, tais como descrita pelo autor, descrevem a progressiva ausência do analista em presença como forma de presença não intrusiva. No jogo entre implicação e reserva, o analista está sensível ao sofrimento do psíquico do analisando e ao mesmo tempo garante reservas psíquicas, o que estabelece uma posição ética, apesar das variações técnicas exigidas por cada atendimento.

Os elementos sensíveis e perceptíveis figuram, através de formas apresentativas⁸⁸, o que ainda não tinha representação psíquica, ou aquilo que pede novas formas de apresentação como forma de velamento das inscrições sem forma. São esses os elementos responsáveis pela construção de uma significação encarnada. Pela experiência de sentido estético cria-se um movimento de ligação entre o pensar e o sentir. “Na memória, traços das experiências psíquicas, passado e presente, não são inscrições estáticas como uma fotografia, mas peças vivas e em movimento, como cenas sem fim no palco” (HEIMANN, 1942, p. 11, tradução nossa).

Criamos aproximações entre o brincar, os processos encontrado/criado e o destruído/criado na construção do objeto em Winnicott, tal como lido por Roussillon e o que chamamos de origens da sublimação como transformação da pulsão numa relação de coconstituição entre estruturas psíquica, processos e organização da pulsão.

O brincar permite que uma criança pegue pedacinhos de lã e faça de cada cor um personagem mais ou menos secreto de uma trama, da qual se ouve apenas alguns ruídos. Trata-se da transformação desse quase nada, desse resto e desse disforme em um valor, a partir de um fazer que está na origem dos processos sublimatórios. No brincar da criança, geralmente o gesto está ligado ao objeto de tal modo que o objeto volta a se esvaziar ao fim do gesto, ainda que os aspectos formais do objeto animado e transformado pelo investimento da criança tenham sempre efeitos sobre os processos psíquicos que eles desencadeiam. Essa formulação nos faz sustentar que a criança não produz objetos de arte, os objetos transicionais não são arte, e o fazer artístico não se

explica pelos conteúdos recalcados e infantis do artista, ainda que muitos trabalhos de arte se aproximem da lógica da criança e dão destaque aos processos e aos gestos com a matéria e com o objeto. A transformação psíquica da pulsão, pelo que estamos denominando de origem da sublimação é possível, ou não, conforme a combinação constitutiva da plasticidade psíquica e da plasticidade dos meios sejam eles: linguageiros, físicos, sonoros ou plásticos, tanto para o artista quanto para a criança.

O brincar pode ser aproximado da experiência estética quando essa é pensada não restrita à experiência com a arte, mas como experiência que mobiliza a inteligibilidade a partir de uma experiência sensível e encarnada. A não dissociação entre os processos de criação e de apreciação descritos por Pareyson (1997) anteriormente, na relação com a obra, já que no limite “receber é reconstruir” (ibidem, p. 203), permite aproximações com as noções de encontrado/criado, destruído/encontrado de Winnicott, nas quais há tanto uma sobreposição entre fora e dentro quanto uma sobreposição de atividade e passividade na experiência⁸⁹. A noção de experiência estética permite encontrarmos a dimensão sensível e real da experiência de figuração e simbolização. Ou seja, nos coloca em busca da importância dos aspectos formais da experiência subjetiva e seus efeitos sobre os processos de significação, capazes de produzir uma indistinção entre conteúdo e forma, com impactos importantes na intervenção psicanalítica, especialmente no trabalho com crianças, mas não apenas.

Não se trata em análise de encontrar um conteúdo atrás da forma, mas de tomar forma e conteúdo como indistintos, ou de considerar que as formas mobilizam conteúdos psíquicos e vice-versa. Dentro dessa lógica, o modelo da construção em análise e sua relação com a alucinação, estabelecida por Roussillon, nos serve melhor do que o desvelamento do conteúdo recalcado. As condições de significação são constituídas ligadas a forma que assumem.

Voltemos ao exemplo do pequeno Hans, já trabalhado a partir das contribuições de Melsonh, como mais um exemplo da articulação entre os processos de construção e de figuração, tal como Roussillon de outro modo também propõe. É possível dizer que o cavalo, o objeto fóbico, não seja a transformação por deslocamento de um conteúdo recalcado de desejo incestuoso e da angústia de castração. Dando destaque aos

⁸⁹ Não entraremos, nesse contexto, nos pormenores da noção de criação e sua diferença com a ideia de descoberta. Talvez o mais elucidativo a esse respeito, nesse momento, seja a formulação de Winnicott (1951) a respeito do objeto transicional: não se formula a pergunta se o objeto foi concebido pela criança ou se foi um objeto encontrado. O que não significa, porém, dizer que a obra é um objeto transicional, mas sim, que ela se constitui num campo da experiência no qual dentro e fora, temporariamente, se confundem.

processos em jogo, e não ao conteúdo, é mais coerente pensar que se trata de um afeto disforme que ganha sua primeira forma através da figura do objeto cavalo. O conteúdo recalcado não estava lá antes, o que há é um desejo e enigmas marcados por inscrições sem memória e sem história, com dificuldades de ganhar figuras aceitáveis. Como conteúdo, ele é uma construção sempre *a posteriori* organizada também pelos objetos e imagens com os quais a pulsão se liga e, especialmente, que a pulsão transforma.

Na mesma lógica, a imitação de um ruído de um lobo, num contexto de análise pode vir a dar forma para o disforme da angústia, por exemplo. Um exemplo literário dessa transformação é destacado por Jerusalinsky (2011), inspirado no livro *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque. Chapeuzinho Amarelo é uma menina “amarelada de medo, tinha medo de tudo aquela chapeuzinho [...] não brincava mais de nada, nem de amarelinha” (HOLLANDA, 1979). Um dia ela encontrou o lobo, e de tanto o lobo repetir: eu sou o lobo, lo-bo, lo-bo, lo-bo, lo- bo-lo, o lobo virou bo-lo. Um bolo que a menina, agora sem medo, preferiu não comer, porque gostava mesmo era de bolo de chocolate. Um lobo tem mais chances de virar bolo do que a angústia. Aqui vemos os efeitos transformativos da repetição, o que a psicanalista formula numa brincadeira linguística que de tanto “de novo” o “de novo” vira “novo”. A repetição mostra uma novidade e faz parte dos jogos constituintes da subjetividade como apropriação da experiência pela criança.

O brincar contribui para transformar as relações com os objetos primordiais pela criação de outros objetos de investimento libidinal sendo constituído e constituindo o psiquismo, instalando e modificando o funcionamento pulsional. Comum na criança, mas não exclusivo dela, a brincadeira é um fenômeno que permite uma revisão da noção de sublimação e de experiência estética desde suas origens. O espaço analítico e o analista podem funcionar como ‘carretel e linha’ para os jogos constitutivos das crianças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um livro pode valer pelo muito que
nele não deveu caber.

João Guimarães Rosa, *Tutameia*

Iniciamos o trabalho formulando que entre estética e psicanálise havia mais entradas do que saídas e que a noção de sublimação em Freud era mais afeita aos paradoxos do que apresentava descrições conclusivas para esse outro caminho da pulsão. Nossas impressões iniciais não se desfizeram. No entanto, o trajeto organizou complexidades. Não é circunstancial que a exigência do fim remeta ao começo de um percurso que sabemos verdadeiramente interminável, a que o texto acolhe e dá forma parcialmente. A exigência da saída é capaz de nos desenrolar dos excessos e das curvas de um tema, o que nos permitirá outras entradas. Green diz que:

[...] quanto mais a obra progride, mais ela cresce e germina no processo de criação, mais se aproxima do ponto de silêncio impossível de dissimular, no término da linha de fuga, onde jaz a tentação de se manter calado. A obra é limitada por dois silêncios, o primeiro do qual ela emerge e o outro na direção da qual ela imerge. (GREEN, 1994, , p. 48)

Seguindo em direção a esse silêncio, não temos a pretensão de refazer de modo exaustivo o percurso trilhado. Ainda assim, contamos com um último fôlego para um trabalho explicitamente de condensação, que pretende organizar nossa saída. Essa condensação tem a intensão de resgatar ideias já apresentadas articulando-as com mais proximidade e levantando seus limites.

O projeto freudiano que fincou suas raízes no solo da ciência e cresceu atraído pela arte e pelos enigmas da transformação e da criação sobrevive altamente produtivo. A arte, a experiência estética e os enigmas da transformação da pulsão para fins culturais continuam reverberando na psicanálise como testemunho legítimo de suas formulações. A hibridez deste projeto, poroso em suas fronteiras, disponível a receber influências, mesmo quando elas não são explícitas, e a fazer trabalhar sua própria conceitualização permanece como prática da tese freudiana de que a arte precede a psicanálise na investigação dos fenômenos psíquicos. Uma investigação que transforma, no sentido de que dá outra forma, (a)os fenômenos investigados. Experiências vizinhas, quando não entrelaçadas, a estética e a psicanálise são postas diante da: “[...] ambiguidade de um

objeto que dissimula e revela, diz e não diz, é visível e invisível” (PATTO, posfácio de FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 283).

A direção de aproximação privilegiada em nosso percurso, com origem na estética, rumo à psicanálise, fez-se a fim de inibir os riscos de destituir a importância das formas da obra, ou desconhecer as conceitualizações próprias ao estético e à arte, que a psicanálise não recobre. Mesmo porque a análise do estético inaugurada por Freud não se reduz ao reconhecimento de uma motivação inconsciente do artista ou do apreciador; ao desvelamento do conteúdo recalcado; tampouco alcança a essência da realização artística, mas, antes, instala uma leitura e um olhar de busca provocado por seus enigmas. Busca esta mobilizada, originalmente, pelos efeitos dos enigmas formais, como a experiência de apreciação do Moisés de Michelângelo, os chistes e o impacto das figuras do sonho, por exemplo. A direção privilegiada da estética para a psicanálise repõe a dimensão sensível e inteligível na experiência subjetiva e faz trabalhar o estético na teoria freudiana, a partir do reconhecimento de sua não univocidade e de sua incompletude conceitual.

Destacamos, porém, que a via é de mão dupla. De um lado, a maioria dos autores da psicanálise escolhidos como referência desse trabalho foram influenciados pela estética. Isto reflete em seus interesses e no desenvolvimento metapsicológico específicos, com destaque para as noções de figurabilidade e de figura; para a análise do sonho como experiência; para formulação conceitual do criável e do incriável, por exemplo. Do outro lado, vários filósofos da estética e críticos de arte mostram as reverberações da teoria psicanalítica em seus pensamentos. Essa reciprocidade de influência se dá de tal modo que o reconhecimento das origens de cada conceitualização, advindos de um ou de outro campo, como todos os enigmas das origens, geram complexos mapeamentos de influências. Estas ora marcam explicitamente as fronteiras de seus territórios, tensionando as diferenças e reivindicando suas posses, ora se apaziguam na tranquilidade de um solo compartilhado. De acordo com Rancière (2001/2012), há tanto relações de cumplicidade quanto de conflito entre o inconsciente estético e o inconsciente freudiano.

Vale reafirmar, nesse contexto, que as reações perceptivas próprias do estético são o testemunho que uma forma dá a uma experiência ativa do intérprete. Há uma relação de equivalência entre experiência estética e experiência de nova significação (EHRENZWEIG, 1953/1967, 1967; DEWEY, 1934/2010; PAREYSON, 1984/1997; LANGER, 1953/1971, 1971) que passa inevitavelmente pela presença de formas

desarticuladas da percepção. Desse modo, reconhece-se a importância do desligamento pulsional na rearticulação ou articulação de novas significações e seu consequente sentimento estético. No movimento, sem descanso, dos polos articulados e inarticulados da percepção, residem as possibilidades de experiência estética.

A imbricação entre processos criativos e apreciativos a partir das propostas de Dewey e Pareyson incrementa a interpretação psicanalítica dos sonhos, dos chistes, dos atos falhos, da associação livre e da escuta flutuante. O que mais se destaca na análise da obra na estética da recepção e da formatividade, e na psicanálise influenciada por ela, é a importância do estabelecimento da função interpretante. A análise convoca aquele que veio em busca de uma interpretação, a ser seu intérprete. Essa função não se estabelece no vazio, mas é encarnada e materializada, mesmo em se tratando dos aspectos formais da voz e do olhar. Há uma implicação perceptiva que aparece no corpo e no discurso do analista e analisando, cuja operatividade é determinada, de maneira singular, por suas qualidades estéticas.

Na experiência estética, os elementos objetivos têm o mesmo valor que os subjetivos, em uma relação de suplementação entre essas dimensões. O equívoco é dar crédito demais à face objetivista da experiência, relevando o fato de que todo material objetivo só se torna matéria estética ao ser transformado, a partir de uma subjetividade. No outro extremo do problema, a sedução pelo onírico, pelo infantil e pelo visual quando não convoca a inteligibilidade sofre de excessos e de transbordamentos. Essas duas faces da experiência funcionam como contrapeso uma da outra. Cada uma destas demanda trabalho psíquico justamente por coexistirem paradoxalmente, de tal maneira, que uma face da experiência não recobre ou traduz a outra por completo. Há uma transformação do saber na experiência estética, o que a torna diferente do conhecimento, ao fundir elementos não intelectuais aos intelectuais e ao produzir uma experiência que valha por si mesma, sem cair nos riscos dos embustes intelectualistas, que mais inibem do que ampliam a curiosidade e a criação.

Os modelos de interpretação freudianos não abriram mão das operações de desvelamento ou construção do conteúdo recalcado especialmente na primeira teoria tópica. No entanto, na análise do sonhos, por exemplo, essas operações são descritas através da transformação psíquica pela figurabilidade, o que implica necessariamente uma atenção aos aspectos formais das manifestações psíquicas, não reduzidas à visualidade. A figura em psicanálise está menos ligada ao seu suposto sentido oculto e mais às condições de sua produção. O dizer, o ver, o ouvir e o falar em suas formas

significantes, nos quais o suposto conteúdo não está atrás da fala, oferecem qualidades não denotativas à interpretação e a transferência em análise. O sentido está na superfície. O dizer e o fazer perseguidos em análise não escondem o seu sentido, mas se mostram nas ausências, nas repetições, rupturas, vacilações da superfície. Resgatando a citação de Dewey, trata-se de “deter a atenção sobre a magia verbal e sobre estruturas formais e, ao mesmo tempo, dar uma reviravolta em um quadro e escutar poesia como se tratasse de uma língua desconhecida” (DEWEY, 2010, p. 75.).

Um dos principais limites da influência da estética dos símbolos apresentativos, da formatividade para a psicanálise está no fato de estas prescindirem de uma conceitualização para a intensidade, para a dimensão de força envolvida na experiência estética. O interesse dos filósofos da estética e dos críticos de arte pela pulsão talvez se justifique por essa limitação. Nesse mesmo campo de limitação, no entanto mais específico, está o fato de essas teorias geralmente analisarem expressões já formadas apontando uma restrição para a análise das experiências de desligamento e ruptura subjetiva na experiência estética e para a dimensão irrepresentada e irrepresentável do psiquismo (GREEN, 1993). Essa estética, marcada por uma positividade, apesar de reconhecer os processos de ruptura e a participação de percepções desarticuladas na transformação do sentido, deixa na sombra a análise da inibição dos processos de criação, da experiência estética e da simbolização. Uma análise das investigações dos processos criativos e da apreciação estética mais próximas do ateliê, dos espaços expositivos e da experiência psicanalítica do que fomos capazes de empreender talvez se encontre com os sinais dos limites da transformação do sentido, o desfuncionamento e a inibição dos processos criativos.

Foram as teorizações sobre o sublime que nos levaram a essa face mais sombria da experiência estética, capaz de fazer trabalhar a experiência do *estranhofamiliar*. A descrição freudiana dessa experiência, marcada pelo modelo econômico da segunda teoria pulsional, inclui a análise da repetição sintomática, a resistência e o retorno do traumático, originado do conflito das forças de ligação e de desligamento em uma divisão não conciliável entre a pulsão e suas formas de apresentação, radicalizada nas experiências de ruptura.

Nosso interesse pela estética formativa e dos símbolos apresentativos esteve no destaque que elas oferecem às formas encarnadas da manifestação da pulsão, o que reverbera na conceitualização psicanalítica das formas simbólicas originárias e primárias. Isso porque ainda nos parece importante, em psicanálise, dar ênfase à

ampliação da noção de pensamento simbólico, pela inclusão de formas não discursivas e não denotativas do sentido, especialmente influenciados pela dimensão estética da experiência. A análise das formas não discursivas de produção de sentido nos permite discriminar com mais acuidade o trabalho do negativo da pulsão, ou seja, discriminar a inibição radical dos processos de transformação da pulsão e no mesmo golpe reconhecer a eloquência dos processos psíquicos originários e primários.

No interior da experiência estética, a linguagem discursiva é só uma das formas de ligar as experiências, colocá-las no tempo, encontrá-las novamente e reconhecê-las. Tanto as formas falantes quanto as silenciosas, porém eloquentes, permitem uma organização de conjunto de impressões presentes veiculadas às impressões ausentes. Esse jogo de alternância dá à criança uma fome de nomes, de imagens e de coisas como forma de manifestação do seu desejo de saber e ter uma atividade sobre as coisas. A função figurativa da linguagem que organiza ordenando e integrando as experiências, tem início nas relações originárias com o bebê, repletas de qualidades estéticas, nos atos triviais de cuidado pela musicalidade da voz, pela qualidade do gesto, do toque e do olhar.

De modo homólogo ao que se passa na construção poética, a interpretação psicanalítica e seus efeitos de mudança resultam da união do sentido expressivo e da significação, do som, da letra, da imagem, do poder musical e designativo da palavra e da força da figura. Na linguagem, a significação sempre ultrapassa o significante, e este sempre engendra novas significações, de modo que entre significação e significante nunca existe equilíbrio, mas ultrapassagem de um pelo outro graças ao outro. Essa ultrapassagem é o sentido (MELSOHN, 2001, p. 121).

No jogo linguístico proposto por Merleau-Ponty, no qual o gesto, o traço e a cor podem ser eloquentes, e a palavra, muda, o estético, entre a palavra e a visualidade é delineado como aquilo que transforma a significação. Essa é uma dimensão do estético no pensamento de todos os autores analisados. Reconhece-se nessa filosofia o real transbordante, aquém ou além das possibilidades de significá-lo. Aceitar a convocação permanente para criar formas sensíveis de significação só é possível ao se reconhecer a incompletude dessa atividade. O enigma da linguagem está justamente aí, no fato de nela o sentido sempre ultrapassar as possibilidades dos significantes, num certo desequilíbrio contínuo e motor. A linguagem não é tradução, não é uma técnica de cifração e decifração de significações já prontas, e ela não supõe a sua tabela de correspondência, “o sentido só aparece engastado nas palavras”. Ela é mostraç

(MERLEAU-PONTY, 1960/1991, p. 43). Formulação essa que nos leva a dar ênfase e ressaltar o caráter estético da noção *Darstellbarkeit*, clássica para a análise dos sonhos, especialmente em sua conotação de presentabilidade.

Uma das reverberações mais importantes da filosofia de Merleau- Ponty sobre a linguagem, para o nosso trabalho, é o fato de o campo da palavra e o campo da visualidade não serem drasticamente separáveis. A visualidade, sua dimensão visível e invisível, serve para a compreensão de qualquer linguagem. Na imagem palavra ou na imagem coisa há uma dimensão invisível/indizível que funciona como ponto zero de toda linguagem. Aquilo que não se vê, e sobre o qual é impossível dizer, opera como motor para qualquer visualidade e para qualquer dizer. Toda linguagem é indireta, alusiva e guarda sua ligação com o silêncio.

A análise da imagem em psicanálise nos convida a um discernimento complexo e sempre em trabalho, entre, de um lado a função constitutiva da imagem e do olhar e, do outro, seus efeitos alienantes e dessubjetivantes, próprios de sua reflexividade, especialmente em torno dos problemas do narcisismo. A formulação de que a intensidade das imagens engana os sentidos e o discernimento, como se estivessem exclusivamente ao serviço do encobrimento e da deformação que aliena, deixa de tratar com rigor da exigência de transformação envolvida nos processos intrapsíquicos, intersubjetivos e culturais de produção de figuras e de constituição do olhar. A crítica ao uso social da imagem e de sua reprodução no nosso tempo, cuja legitimidade não está em questão, tende a se generalizar nas falas dos psicanalistas, destituindo o valor da função da imagem na subjetividade numa interpretação no mínimo reducionista. Produz-se aí uma confusão entre o que Pontalis (2005) denomina de ilusão constitutiva fundante da dimensão estética da experiência e da constituição do eu, por exemplo, da ilusão enganadora que interrompe a curiosidade e a transformação do sentido. De modo homólogo, há o risco de não se discriminar a função constitutiva do narcisismo e de outro lado seus efeitos mortíferos. De outro modo, mas também sob um risco reducionista, está a consideração de que há ausência de mobilidade de sentido onde não há palavra. Ao contrário, a imagem, intrapsíquica e na experiência com o mundo externo invoca o sentido estético justamente por que nela nem tudo se vê. A imagem não acolhe plenamente o inconsciente. O sonhar como modelo não é o inconsciente aberto, mas se deixar atravessar pela pulsão e nesse processo engendra figuras de sentido.

As relações de significação se dão justamente entre imagem e palavra. É contra esse risco de pender para um ou para outro polo dessa dupla que a investigação sobre os símbolos representativos e sobre as relações entre imagem e palavra em psicanálise tem lugar, a partir de análise da experiência estética. Há um risco recorrente em psicanálise de privilegiar “a logicização da língua” em detrimento da “coisidade sensorial das palavras” (FÈDIDA, 1991). Esse método de tratamento que se dá essencialmente pelas palavras, em especial nas análises clássicas, está cercado de visualidade e a estética pode alargar as vias do trânsito entre a imagem visual e a palavra. Sem a força da imagem e o peso das coisas, a palavra não tem efeito. A construção de sentido que ocorre na experiência analítica figura a linguagem.

No apagamento do nome ou da figura original do afeto pelas operações de desligamento psíquico, outra imagem intensa surge justamente para convocar a significação e a ressignificação. O paradoxo está no fato de o deslocamento e a condensação serem tanto uma operação que compõe o recalçamento, como uma convocação para a experiência de transformação e de ressignificação psíquica, que exigiu substitutos simbólicos. A experiência mais radical de ruptura do sentido é sem imagens, tal como Green aponta sobre a psicose branca (1973).

A intensidade das imagens mobiliza a percepção, por definição merleau-pontyna, uma percepção que é estética, como fruto das tentativas sempre incompletas de encontrar as figuras para o disforme do afeto, sejam elas imagens ou palavras. Ou seja, “palavra pescando não palavra”, para invocar mais uma vez a potente metáfora de Clarice Lispector, e a recíproca que propusemos, “não palavra pescando palavra”. Para sermos precisos, será necessário formular que a ruptura, que interrompe os movimentos de sentido, é uma inibição dos recursos de refazimento da experiência de uma linguagem para a outra. A ruptura ocorre de modo mais significativo quando as ligações, sempre provisórias, entre o campo de constituição da imagem e da palavra têm inibidos seus movimentos de transformação, com riscos de colapso psíquico e despersonalização. Essa ruptura mais radical é diferente da ruptura comum em toda experiência estética, capaz de tirar o sentido do hábito apontando para a tensão irredutível entre a força pulsional e o sentido. Essa interrupção dos movimentos de simbolização incide tanto na inibição dos processos de figurabilidade quanto na ligação entre os processos psíquicos primários e os secundários, ou seja, inibe os processos terciários (GREEN, 1990). Nosso destaque à noção de figurabilidade está na contramão da ideia de que a ausência da palavra possa significar perda de sentido. Pode haver

rupturas temporárias dos processos terciários que comparecem nos fenômenos disformes de angústia que o trabalho psíquico da figurabilidade vem tentar religar. A nitidez da imagem alucinatória própria da figurabilidade é secundária em relação às forças de desligamento e à angústia sem objeto e já aponta para a ligação entre o representante psíquico da pulsão e a representação de coisa, rumo ao sentido e à transformação da quantidade pulsional em qualidade.

Consideramos que há na experiência estética duas dimensões. Uma de entrelaçamento entre o ver e o ser visto, por exemplo, nas descrições de sentimento oceânico. A outra de ruptura entre o que se vê e as condições de acolher o visto, da experiência do *estranhofamiliar*, do sublime, do traumático.

As contribuições contemporâneas de Rancière foram fundamentais para a organização de nosso pensamento pelo resgate da noção de testemunho no qual há solidariedade entre *logos* e *pathos*, entre as coisas do pensamento e as coisas do sofrimento. Talvez seja essa solidariedade o que há de mais marcante na psicanálise, especificamente quando leva a dimensão do estético para o campo do tratamento e do cuidado clínico.

As conceitualizações vindas da estética reverberam em dois modos interpretativos suplementares, já presentes nos modelos de interpretação propostos por Freud e dá a eles outra cor São eles: a interpretação por desvelamento e a interpretação por construção ou reconstrução. No primeiro modo interpretativo, por desvelamento, há uma tendência a menosprezar os aspectos formativos e os processos de interpretação em busca do suposto conteúdo recalçado; supõe-se uma separação entre conteúdo e forma, semelhante à análise conteudista da obra de arte. A formação inconsciente carrega em si mesma, tal como a obra, um conteúdo preestabelecido. Nesse modo de interpretação, o modelo privilegiado é o representacional, as metáforas são arqueológicas, os enigmas são cifrados, e o modelo é o hieróglifo. Os procedimentos são de decifração e tradução. Ele oferece restrições ao trabalho psicanalítico, se for exercido de modo exclusivo, em situações nas quais o que é primordial é a construção psíquica de modos de velamento, presente na infância ou em estados psicóticos, por exemplo, mas não só neles. Vale dizer, no entanto, que se tratando de uma relação de complementariedade, e não de oposição, nesses dois modos interpretativos, reconhece-se, junto com Pontalis, que mesmo os procedimentos de desvelamento exigem processos de construção e reconstituição psíquica, já que se trabalha a partir de elementos psíquicos disjuntos.

No segundo modo de interpretação, por construção, os aspectos formativos das expressões pulsionais são reconhecidos como ligações inéditas, nas quais o intérprete tem papel ativo, e o processo de transformação psíquica, mais do que o produto dessa transformação, tem destaque. Há contato com os processos psíquicos originários e primários. Resgatemos, sinteticamente, a análise de Melsohn sobre a construção da fobia no pequeno Hans, por consideramos especialmente elucidativa. Nessa, o encontro/construção do objeto fóbico cavalo dá forma ao conflito pulsional do que ainda não tinha se configurado. Não se trata apenas de uma transformação do suposto objeto real *pai* em objeto simbólico *cavalo* em uma dimensão perceptiva e pela função imaginária, através do registro sensorial que apoia a construção de significações e não contém, em si mesmo, uma significação. Na própria instituição da forma, há a instituição de um sentido anteriormente sem forma e sem objeto. A fobia do cavalo é originariamente a construção da própria estrutura das pulsões em jogo, concomitantemente ao aparecimento do conteúdo da fobia. O terror de Hans ganha objeto na fobia. Pois os representantes psíquicos ligados ao ato de castrar ou ser castrado não existem como figura psíquica, são pulsão e angústia anteriormente irrepresentadas que ganham forma e fixam uma metáfora originária.

As investidas no reconhecimento do sonhar como modelo do estético não implicam, como temia Freud, que os processos oníricos sejam tomados como uma experiência sem sentido. Como já mencionamos, Freud, ele mesmo, engendrou uma teoria que incluía a análise da plasticidade perceptiva dos processos psíquicos na regressão à percepção da alucinação onírica. Seu texto *Interpretação dos Sonhos* imbrica a intensidade das imagens, do gosto, da cor, sua repetição, e outros tantos elementos formais e perceptíveis ao inteligível, como “forma de pensamento” do sonho, fruto da figurabilidade. Um pensamento que ocorre prioritariamente por imagens, mas do qual participam todos os modos de percepção, de maneira solidária. A *Darstellung* freudiana “captura o instante em que ocorre a mediação entre aquilo que ainda se encontra em estado inapreensível e sua constituição em uma forma que permite ao sujeito sair da dimensão onde quase não há representação e dar à satisfação do desejo uma imagem sensorio-motora” (HANNIS, 1996 p. 383). A linguagem onírica é feita por vias perceptivas, nas quais, apesar de a imagem visual ser privilegiada, todas as sensações são partícipes.

A influência das análises estéticas nos permitiu ressaltar, a partir de Pontalis, a dimensão do sonho como experiência, experiência subjetiva do sonhador sonhando e

experiência intersubjetiva na análise. Há uma revisão das bases que criam uma oposição entre sentido e experiência, na qual a formatividade do sonho não é desprezada na perseguição afoita de um conteúdo que está alterado. O conteúdo manifesto dos sonhos não é pensado como uma simples distorção de um conteúdo previamente figurado ou representado e recalcado. O impulso inconsciente, inclusive na aceção de nunca antes consciente, é o verdadeiro criador do sonho.

O sonho narrado acontece entre analista e analisando e traz satisfações narcísicas e estéticas, no que Pontalis descreve como uma contradança sensorial da visão para a escuta na narração do sonho. Mas o suspense dessa experiência, em suas palavras, “decorre de que algo de ausente presentifica-se no horizonte do nosso duplo olhar e de nossa dupla escuta – que diferem por posição – e se presentifica permanecendo ausente” (PONTALIS, 2005, p. 39). Apoiado em Merleau-Ponty, Pontalis defende que o modelo do sonho é um modelo mais fiel para a percepção do que qualquer percepção desperta. O psicanalista destaca o poder de encarnação da pintura e do sonho, criando uma homologia entre o estúdio do pintor e o estúdio do sonho, nos quais o trabalho é a transformação. Será preciso reconhecer a força da atração que exerce o sonhar, mais do que o sonho como produto. Uma atração que Freud atribui ao recalcado, ao infantil, ao visual e à mãe, que desconstrói pela análise sem, no entanto, desligar de modo radical qualquer interpretação dessas origens.

O trabalho do sonho é construção de sentido, em primeiro lugar pela própria intensidade da experiência perceptiva e pelo trabalho de metaforização que se apresenta desde a sua superfície. Nessa dupla vertente do sentido, a experiência onírica, apesar de sua aparente falta de sentido, tem sua inteligibilidade imbricada aos seus efeitos sensíveis.

Há um complexo entrelaçamento entre o onírico e o *estranhofamiliar* na experiência psíquica dos sonhos e nos estados regredidos comuns nas experiências de apreciação. Os processos de figurabilidade são capazes de dar forma aos signos traumáticos, às experiências inscritas pelo trabalho do negativo, pela falta de recursos psíquicos de acolhê-las. A figurabilidade do delírio e a regressão à percepção da alucinação são modos de evitação de uma desestruturação egoica que conta com a experiência estética para a produção de sentido. Os elementos estéticos participam da experiência de construção da realidade e da memória. A figurabilidade vem romper um vazio, mesmo quando as imagens que produz são de terror. Ou seja, nas relações entre o representante psíquico da pulsão e a pulsão de morte há tanto a chance deste se aliar à

representação de coisa, produzindo imagens de ódio e morte; ou, de modo mais radical, o representante psíquico da pulsão pode destruir a própria capacidade representativa no negativo do vazio, do desinvestimento, do “branco”, da desobjetalização (GREEN, 1990, p. 58) e, como consequência, produz a dessubjetivação. O pesadelo é repetição, mas também uma tentativa de dar tratamento psíquico ao risco de perder o objeto na realidade e o eu. Segundo o casal Botella, a partir da segunda teoria tópica e pulsional, o psiquismo, mais do que realizar desejos, carece de figuras. O trabalho do sonho é também um trabalho de luto.

A noção de figurabilidade reinterpretada a partir da segunda teoria pulsional alia o modelo tradutivo-representacional e lógico da teoria freudiana ao modelo econômico.

A retomada do trabalho sobre a sublimação que Freud, em 1930, reconheceu como inacabado não teve intenção de preencher as lacunas dessa “tensa coerência contraditória” (GREEN, 2010), já que elas parecem intrínsecas ao processo que pretende analisar. Mantem-se a hipótese central de que a pulsão está na origem do mais bruto ao mais sublime dos empreendimentos humanos e a lógica do paradoxo é seu melhor modelo. A experiência estética, na área intermediária da experiência intrapsíquica e cultural, tem uma dimensão dupla e paradoxal: de ser sexual e não ser sexual, de ser constitutiva, objetalizante e criativa e sintomática, mortífera e desobjetalizante.

A aproximação entre a brincadeira da criança e o fazer do artista (FREUD, 1908) foi levada adiante nesse trabalho revelando uma lógica de co-constituição entre a transformação pulsional e a organização tópica do psiquismo. As origens dos processos de sublimação, que incluem experiências estéticas, são derivações do funcionamento originário e primários próprios do materno e próximos da percepção. A transformação da satisfação pulsional está presente nas brincadeiras e nos jogos simbólicos nas crianças e elaboram a alternância do objeto de satisfação através dos processos de objetalização e desobjetalização da pulsão. Essas brincadeiras foram reconhecidas como núcleos originários da sublimação, capazes de inscrever psiquicamente a presença do objeto de satisfação e sua perda e tem o jogo do *fort da* como modelo paradigmático, como jogo de prazer e de luto. Consideramos que esses núcleos originários da sublimação não são efeito das formações de ideias constituídos, mas, antes, coconstituem as instâncias dos ideias, eu ideal e ideal do eu, entrelaçadas à transformação e ampliação do sexual, fincando a raiz da sublimação na sexualidade infantil.

A estética de Pareyson e Dewey nos permitiu reforçar os efeitos dos elementos formativos da sublimação, tanto intrapsiquicamente quanto intersubjetivamente. O que o processo sublimatório transforma não é necessariamente uma representação de um conteúdo intrapsíquico claro, mas é capaz de engendrar o próprio funcionamento de simbolização através do uso de objetos na experiência. Os processos sublimatórios, no nosso entender, dizem mais respeito a própria constituição de um circuito pulsional do que especificamente diz respeito a constituição de um objeto específico, ainda que as características formais dos objetos criados participem dessa constituição, não só organizando uma economia como transformando as quantidades pulsionais em qualidades psíquicas e experiências materializadas. O próprio processo de sublimação pode ser tomado como objeto de investimento libidinal e não exclusivamente o objeto é o produto dessa ação.

Não há brincadeira infantil ou sublimação que seja apenas uma abstração que não se apoie na materialidade do mundo, que não tome o corpo, os objetos, o som, a linguagem, como meio que fabrica ao mesmo tempo o brincar e o brinquedo, a sublimação e o objeto sublimado. Do mesmo modo que não há poesia sem palavras ou pintura sem suporte. Mesmo quando a tela é pedra e a tinta é água e a pintura não sobreviva mais do que o tempo da água secar, para evocar o trabalho *Re/trato*, 1998, do artista colombiano Oscar Muñoz. O artista filma seu gesto de pintar retratos feitos com pincel e água em cima de pedra. Um rosto se forma aos poucos e antes de ser finalizado, a água seca e a imagem desaparece. O artista dá continuidade ou seria um recomeço o processo criando uma instabilidade no olhar que joga com o aparecimento, o desaparecimento e a incompletude da imagem. Essa materialização, por vezes instantânea do gesto foi o que nos convocou a estabelecer as relações entre formatividade e sublimação.

A sublimação é menos uma deserotização e mais uma transformação e invenção de outros objetos de satisfação eróticos, numa ampliação do sexual para outros campos da experiência entre eles a arte e a ciência. No entanto, a sublimação como imperativo pode se prestar aos excessos dos ideais e da onipotência do narcisismo, em especial quando pensada de maneira exclusiva como derivação do complexo de Édipo, o que pode impedir o deslocamento do erotismo. Nessa dimensão, ela está marcada pelos efeitos do trabalho do negativo e mostra os riscos de desobjetalização, a crueldade sádica do superego e o submetimento masoquista do ego. No outro sentido dessa lógica,

os processos sublimatórios que guardam suas raízes originárias permitem que essa transformação do erotismo regule a destrutividade e a crueldade do superego

Não nos parece fiel à complexidade dos processos sublimatórios formular uma única e universal descrição para a sublimação. Ela tanto se apresenta como um recurso de transformação da economia psíquica e de organização da tópica do psiquismo, a estratificação de seu funcionamento, quanto aponta para seus limites e para os riscos de sua toxidez. O processo sublimatório, tal como o sintoma, não está livre dos rebotes de suas formações, além de deixar inevitavelmente restos não elaboráveis em seu processo. A experiência criativa de quadros melancólicos e/ou psicóticos, por exemplo, apontam a dupla vertente da sublimação, por funcionar por vezes como remédio e em outras como veneno. Se, para criar, é necessário tocar o mal-estar e a angústia, são eles mesmos que podem atolar o psiquismo em suas zonas incriáveis. Ou seja, se a princípio a saída sublimatória indicava otimistamente uma saída assintomática para a pulsão, ou integração e unificação psíquica, essa hipótese não se sustenta em todas as circunstâncias.

A apreciação da obra de Moraleida cumpre de maneira parcial o desejo, ainda aberto e motor originário da pesquisa, de investigar os processos de criação e de apreciação de forma mais direta, no ateliê, na sala de criação, no ensaio e no museu, e reconhecer as derivações possíveis para a conceitualização das transformações psíquicas promovidas pela análise. Essa aproximação com a obra de arte é testemunho do entrelaçamento entre experiência estética e sublimação e a reciprocidade entre criador e apreciador, na medida em que a obra convida para uma experiência de remetaforização, como sugere Meiches (2000).

Destacamos, na psicanálise freudiana, um modelo que convive com o modelo representacional e pode ser denominado de estético, em relação homóloga ao que Rancière (2001/2012) sugere em sua análise sobre a revolução estética, mencionada anteriormente. Essa revolução é a abolição de um conjunto ordenado de forma hierarquizada e ou desenvolvimentista entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade, numa certa identidade dos contrários, que reconhecemos como típica do paradoxo. As bases epistemológicas da teoria de Merleau-Ponty também sustentam a estreita relação entre representação e percepção, entre o saber e a sensibilidade, entre corpo e sentido, fundada na estética, e inspira a busca, na metapsicologia freudiana, do estabelecimento dessas relações na constituição do psiquismo e na brincadeira da criança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AULAGNIER, Piera. *Do pictograma ao enunciado* (1975). Imago, Rio de Janeiro, 1979.
- ANDRADE, Carlos Drumond. *Ilustríssima* – Folha de São Paulo – 08/07/2012.
- ANZIEU, Didier. “Introduction à L’étude des enveloppes psychiques” (1986). *Le travail d l’inconscient*, Paris, Ed. Dunod, 2009.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara – La chambre Claire (Note sur La photographie, 1980)*. trad. Manuela Torres, Edições 70 : Lisboa, Portugal, 2006.
- _____ “O corpo da música”., In: *O óbvio e o obtuso: ensaio sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música* (1982). Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990.
- BAUMGARTEN, Alexander – *Estética: a lógica da arte e do poema* (1750). Editora Vozes, Petrópolis, 1993.
- BERGÈS e BALBO – *Jogos de posições da mãe e da criança* (1998) CMC Editora, Porto Alegre, 2002.
- BIRMAN, Joel. “Governabilidade, força e sublimação: Freud e a filosofia política”., *Dossiê sublimação e outros trabalhos*. v. 21, número 3, julho/setembro (p. 531-556), 2010
- BOLLAS, Christopher. “O objeto transformacional”. In *A sombra do objeto*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- _____ “Criatividade e Psicanálise”., In *Jornal de Psicanálise: Criatividade, transferência paradoxal e outros fenômenos* – v. 43, junho número 78. p. 193-209, 2010
- BOTELLA, C & S. *Irrepresentável: mais além da representação*. Porto Alegre: Criação Humana, 2002.
- BRETON, A. “Primeiro Manifesto Surrealista” (1924)., In: DE MICHELI, M. *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BRUM, José Tomaz. “Visões do sublime: de Kant a Lyotard”., In: *Kant, Crítica e estética na Modernidade* (org. Ileana Pradilla César e Paulo Reis), Rio de Janeiro: Senac, 1998,
- CARVALHO, Ana Cecília. *Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath*. Tese de doutorado em literatura comparada. FALE/UFMG, 1998.
- _____ “Limites da sublimação na escrita literária”., *Estudos de Psicanálise*, Rio de Janeiro, n. 29 p. 15-24, 2006.

- CINTRA, Elisa Maria de Ulhôa. *André Green e o trabalho do negativo* in *Percurso Revista de Psicanálise*: 49/50 - ANO XXV: Junho de 2013.
- COELHO JÚNIOR, Nelson Ernesto. “Usos da percepção na Psicanálise”., *Revista de Psicanálise Percurso*, São Paulo, ano XII, n. 23, p. 97-106, 1999 a.
- _____ “Inconsciente e percepção na psicanálise freudiana”., In: *Psicol. USP*, São Paulo, v. 10, n. 1, 1999 b.
- _____ “Merleau-Ponty e o primado da percepção: diálogos com a psicanálise”., *Revista de Psicologia*, Fortaleza, v. 15(1/2), p. 11-25. jan/dez 1997/98, 2000.
- _____ “A importância de André Green para a psicanálise contemporânea., *Percurso*”. *Revista Brasileira de Psicanálise*. 49/50, ano XXV, junho de 2013.
- DARDOT, Marilá. *Pano de chão se arrastando pelo chão*. Catálogo, Projeto Caminhando do Lado Selvagem, de Belo Horizonte, 2002.
- DE MICHELI, M. *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DUNKER, Christian. “A imagem entre o olho e o olhar”., In: *Sobre Arte e Psicanálise*.
- RIVERA, Tânia e SAFATLE, Vladimir (org.). São Paulo: Escuta, 2006.
- _____ “A brincadeira turbulenta como metáfora” In: *A psicose na criança: tempo, linguagem, sujeito*. São Paulo: Zagadoni, 2013.
- DESPRATS-PEQUIGNOT, Cathérine, *Champ de l’art – Quelques reflexions sur leur reencontre*. In: *Bulletin de Psychologie*, vol. XLVI, n. 410, 1993.
- DEWEY, Jonh *A arte como experiência* (1934). São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “A dialética do visual, ou o jogo do esvaziamento” (1998)., In: *O que vemos, o que nos olha* (trad.) Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIONÍSIO, Gustavo Henrique. *Pede-se abrir os olhos: Psicanálise e reflexão estética hoje*. São Paulo: Anna Blume; Fapesp, 2012.
- DOLTO, F. Breves Considerações sobre o “Tratamento psicanalítico com a ajuda da boneca-flor” (1949). *No jogo do desejo: ensaios clínicos*. São Paulo: Ática, 1998.
- ERNST, MARX. *Beyond Painting* (1948). New York: Winttenborn Schultz, 1970.
- EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte: um estudo sobre a psicologia da imaginação artística* (1967). Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- _____ *Psicanálise da Percepção artística: uma introdução à teoria da percepção inconsciente* (1965). Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FÈDIDA, Pierre. *Nome, figura e memória: A linguagem na situação analítica*. São Paulo: Editora Escuta, 1991.

_____ *L'absence*. Paris: Gallimard. In: *Colección Connaissance d l'inconscient*, 1978.

FIGUEIREDO, Luis Cláudio. “Presença, implicação e reserva”., In: *Ética e técnica em psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____ *Cuidado, Saúde e Cultura: trabalhos psíquicos e criatividade na situação analisante*, São Paulo, Editora Escuta, 2014.

_____ Luis Cláudio. *Escutas em Análise. Escutas Poéticas* – texto apresentado na SBP-SP (não publicado), São Paulo, 2013.

FRAYZE-PEREIRA, João- *Arte. Dor: Inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FRANÇA NETO, Oswaldo. *Freud e a sublimação: arte, ciência, amor e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FREUD, Sigmund; *Projeto para uma psicologia* (1895)., In: ESB. v.I, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Sobre os Mecanismos psíquicos do Esquecimento* (1898)., ESB. v. I, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Carta 69 à Fliess* (1897)., In: ESB. v. I, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente* (1905a)., ESB. v. VII, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905b)., In: ESB. v. VII, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Escritores criativos e devaneios* (1908a)., In: ESB. v. IX, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Moral sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna* (1908b)., ESB. v. IX, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910)., V.XI In: ESB. v. IXI, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *A significação antitética das palavras primitivas* (1910b)., IN ESB. – v. XI, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Totem e Tabu* (1913)., v. XIII, Rio de Janeiro: Imago, 1980

_____ *Recordar, repetir, elaborar* (1914 a)., IN: ESB – v. XII, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Moises de Michelangelo* (1914 b)., IN:– ESB – v. VIII, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Os instintos e suas vicissitudes* (1915)., In: ESB – v. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *O estranho* (1919)., IN: ESB v. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Além do princípio do prazer* (1920)., In: ESB v. XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Psicologia de grupo e análise do eu* (1921)., In: ESB v. XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *A Cabeça de Medusa* (1922/1940)., In: ESB v.XVIII Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *O ego e o id.* (1923)., In: ESB v. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Estudo autobiográfico* (1925)., In: ESB v. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Mal-estar na Civilização* (1930)., In: ESB v. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Novas conferências introdutórias* (1932)., In: ESB v. XXII, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Um Distúrbio de Memória na Acrópole* (1936)., ESB v. XXII. I, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____ *Construções em análise* (1937)., In: ESB v. XXIII, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FROTA, Gastão. “O moral e os bons costumes”., In: *Suplemento Literário*, ano 38/ n. 1273, Belo Horizonte, 2004.

GARCIA-ROZA, “A interpretação do sonho (1900)”., In: *Introdução à Metapsicologia Freudiana* v.2, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.

GREEN, André. “La psychose blanche”., In: *L’Enfant de ça*. Paris: Le Éditions de Minut, 1973.

_____ *Narcisismo de vida, narcisismo de morte*. São Paulo: Escuta Ed., 1988.

_____ “O trabalho do negativo”., In: *Conferências Brasileiras de André Green: metapsicologia dos limites*. BESSERMAN VIANA, Helena (introdução e trad.), Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ “A reserva do incriável”, “Das moscas às palavras”, “O progresso e o esquecimento”, “O duplo e o ausente”., In: *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura* (1992). Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____ “A sublimação: do destino da pulsão sexual ao serviço da pulsão de morte”., In: *O trabalho do negativo* (1993)., Porto Alegre: Artmed, 2010.

_____ “Para introduzir o negativo em psicanálise”., In: *Revista Brasileira de Psicanálise*. vol. XXVIII, n. 1, 1994a.

_____ *Revelações do inacabado: sobre o Cartão de Londres de Leonardo Da Vinci*. Rio de Janeiro: Imago, 1994b.

1999 O criável e o incri

_____ *Brincar e Reflexão na Obra de Winnicott: conferência memorial de Donald Winnicott* ., São Paulo: Zagadoni Ed., 2013.

GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica* (1999). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GUELLER, Adela. “O brincar na clínica com crianças: as metáforas da construção e do sepultamento”., In: *Revista Percurso*, n. 29, 2/2002, São Paulo, 2002.

_____ ; ROCHA, Ana Clélia; JERUSALINSKY, Julieta. “A maquinaria de transformar: o brincar na clínica interdisciplinar com crianças”., In: *Linguagem e Saúde Mental na Infância: uma experiência de parcerias*. OLIVEIRA, Beatriz, BAPTISTA, Marta (org). São Paulo: CRV Ed., 2010.

HANNS, Luiz. *Dicionário Comentado do Alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

HEIMANN, Paula. “A contribution to the problem of sublimation and its relation to process of internalization” In: *International Journal of Psycho -Analysis*, 23, 1942.

HOFFMANN, E.T.A. “O homem de areia” In: *Os Melhores Contos Fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

JERUSALINKY, Julieta. *A Criação da Criança: brincar, gozo e fala entre a mãe e o bebê*. Salvador: Ágalma, 2011.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790) São Paulo: Forense Universitária, 2012.

KAUFAMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

KLEE, Paul. *Diários* (1957). São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KUPERMANN, Daniel. “A via sensível da elaboração: caminhos da clínica psicanalítica” em [HTTP://www.cprj.com.br/imagenscadernos/caderno23_pdf/07-A%20SENSÍVEL DANIEL%20KUPERMAN.PDF](http://www.cprj.com.br/imagenscadernos/caderno23_pdf/07-A%20SENSÍVEL%20DANIEL%20KUPERMAN.PDF)

_____ *Ousar Rir: Humor, Criação e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____ “Resistência no encontro afetivo: sublimação e criação na experiência clínica”., In: *Presença sensível: cuidado e criação na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LACAN, Jaques – *O sinthoma*; In: *O seminário*, livro 23, 1975-1976. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LANGER, Suzanne. “A transformação simbólica”, “Formas discursivas e apresentativas”, “A gênese da importância artística” (1971)., In: *Filosofia em nova chave*, São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____ *Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave* (1953). São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAPLANCHE, Jean. *Problemáticas III: A sublimação* (1987). São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da Psicanálise*. (1982) São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEFORT, Rosine e Robert. “Introdução à Jornada de Estudos CEREDE”., In: *A criança do discurso analítico* MILNER, Judith (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

LEITE, Eliana Borges Pereira. *A figura na clínica psicanalítica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *Crônicas para jovens: de escrita e vida*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

LOUREIRO, Inês. “A arte no pensamento de Freud: uma tentativa de sistematização da estética freudiana”., Dissertação de mestrado em Psicologia Clínica, PUC-SP, 1994.

_____ “Da Possibilidade de explicar a flor pelo estremo: uma introdução ao conceito de sublimação”., In: *Pulsional Revista de Psicanálise*: São Paulo, n.n. 96, p. 19-29,1997.

_____ *O Carvalho e o Pinheiro: Freud e o estilo romântico*. São Paulo: Escuta, FAPESP, 2002.

_____ “Sobre as várias noções de estética em Freud”. *Pulsional – Revista de psicanálise*, ano XVI, n. 175, nov. 2003.

_____ “Notas sobre a fruição estética a partir de sua experiência-limite: a Síndrome de Stendhal”. *Psyche*. Univ. São Marcos, São Paulo, v. 9, n. 16, dez, 2005 Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382005000200007&lng=pt&nrm=iso

LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure* . Paris: Klincksiek, 1985.

_____ *Lições sobre a Analítica do sublime* (1991). Campinas, SP: Papirus, 1993.

MEICHES, Mauro. “Questão de vida e morte”., In: MARZAGÃO, Lucio; AFONSO, Maria Lúcia Miranda; RIBEIRO, Paulo de Carvalho (org.) *Psicanálise e Universidade, Temas contemporâneos: Percepção, Lei e Vínculo Social*, Belo Horizonte: Editora A.S. Passos, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção* (1945). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____ *O visível e o invisível* (1964). São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____ “A dúvida de Cézanne”, “O olho e o espírito” (1948). In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____ “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, “O filósofo e sua sombra”, “O homem e a adversidade”. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991.

MELSOHN, Isaias. *Psicanálise em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MEZAN, Renato. – *Freud: a trama dos conceitos* In: *Estudos* v.81, São Paulo, Perspectiva, 2003.

MICHELI, M. DE. *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MILNER, Marion. “Uma discussão do estudo “Em busca da experiência onírica” de Masud Khan” (1975) In: *A loucura suprimida do homem são: quarenta e quatro anos explorando a psicanálise*; tradução Paulo César Sandler. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MORENO, A. Maria Manuela. *Trauma: o avesso da memória*/. dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2009.

www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47132/tde.../moreno_me.pdf

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*.(1966) São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEREIRA, Adriana Barbosa. “Sobre o potencial teórico da noção de alucinação desde Freud”., Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2006.

_____ “O incrível e o criável: considerações sobre a sublimação e a experiência estética a partir de André Green”. In: *Percurso: Revista de Psicanálise*, ano XXV: junho, 2013.

PONTALIS, Jean Bertrand.

_____ “A atração dos pássaros”, “Vasos não comunicantes” (1988). In: *Perder de Vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

_____ *O amor dos começos* (1986) . Rio de Janeiro: Globo, 1988.

_____ *A força da atração* (1990). Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

_____ *Entre o sonho e a dor*. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2005.

RANCIÈRE, Jaques. *O inconsciente estético* (2001). São Paulo: Editora 34, 2012.

_____ *O espectador emancipado* (2008). São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Guilherme Massara. *O Estético e o Ético na Psicanálise: Freud, o Sublime e a Sublimação*. Tese, FFLCH/ USP, São Paulo, 2010.

ROSENFELD, Helena Kon. *Palavra Pescando Não-Palavra: A metáfora na interpretação psicanalítica*. São Paulo: Casa do Psicólogo: 1998.

ROUSSILLON, René. *Paradoxos e situações limites da psicanálise* (1991). São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

_____ *Manuel de Psychologie et Psychopathologie Clinique Générale*, Paris: Masson, 2007.

_____ “La créativité: un paradigme pour la psychanalyse freudienne”, não publicado, enviado pelo autor em 2013.

SARTRE, Jean Paul. *A imaginação* (1936). São Paulo: Difusão Editorial, 1985.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico* – Coleção Filô/Estética – Pedro Sússekind e Vladimir Vieira (ensaios e tradução). Editora Autêntica – Belo Horizonte, 2011.

SILVIA JUNIOR, Nelson; METZGER, Clarissa. “Sublimação e pulsão de morte: a desfusão pulsional”. In: *Dossiê Sublimação e outros trabalhos*. In: *Revista Psicologia USP* vol. 21, n.3. São Paulo, jul/set., 2010.

WINNICOTT, Donald. *O brincar e a realidade* (1971). Rio de Janeiro: Imago editora, 1975.

_____ “Objetos transicionais e fenômenos transicionais” (1951). In: WINNICOTT, Donald. *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.