

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

SILVANA MARIA REA

**Pelos poros do mundo : uma leitura psicanalítica
da poética de Flávia Ribeiro**

São Paulo
2009

SILVANA MARIA REA

**Pelos poros do mundo : uma leitura
psicanalítica da poética de Flávia Ribeiro**

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor em Psicologia Social.

Área de Concentração : Psicologia Social e do
Trabalho

Orientador: Prof. Dr. João Augusto Frayze-Pereira

São Paulo

2009

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
Serviço de Biblioteca e Documentação
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Rea, Silvana Maria.

Pelos poros do mundo – uma leitura psicanalítica da poética de Flávia Ribeiro / Silvana Maria Rea; orientador João Augusto Frayze-Pereira. -- São Paulo, 2009.

267 p.

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

1. Artes plásticas 2. Crítica de arte 3. Curadoria museológica
4. Estética 5. Psicanálise I. Título.

NX170

Ao Dr. Paulo Duarte Guimarães Filho, em agradecimento por sua generosidade no trabalho de formação de minha pele.

A Arrigo, companheiro de projeto de vida.

A Stella, que tanta alegria traz ao nosso projeto comum.

AGRADECIMENTOS

A Flávia Ribeiro, que permitiu que eu a acompanhasse em tantos momentos, possibilitando a realização deste trabalho.

A minha mãe que me mostrou que a mudança e o crescimento são sempre possíveis.

A Dra. Izelinda Garcia de Barros, interlocutora próxima, generosa e constante. Mas acima de tudo, minha amiga.

A Claudia Fazzolari e Maria Cecília Pereira da Silva, pela criteriosa argüição feita para o exame de qualificação, que sugeriu diretrizes importantes para o encaminhamento do trabalho.

Ao Dr. Luiz Meyer pela generosa contribuição às questões do conflito estético.

À Fundação Bienal de São Paulo, na pessoa de Maria Rita Marinho e ao arquivo histórico Wanda Svevo.

Ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo e sua equipe, especialmente Nalva Gil.

E, finalmente, ao Prof. Dr. João Augusto Frayze-Pereira, orientador de meus trabalhos de Mestrado e Doutorado, que nos anos de convivência, permitiu que eu me inscrevesse em uma área do pensar que delimitou meu modo de ser.

Escrever é estar no extremo
De si mesmo, e quem está
Assim se exercendo nessa
Nudez, a mais nua que há,
Tem pudor de que outros vejam
O que deve haver de esgar,
De tiques, de gestos falhos,
De pouco espetacular
Na torta visão de uma alma
No pleno estertor de criar.

(Mas no pudor do escritor
o mais curioso está
em que o pudor de fazer
é impudor de publicar:
com o feito, o pudor se faz
se exhibir, se demonstrar,
mesmo nos que não fazendo
profissão de confessar,
não fazem para se expor
mas dar a ver o que há.)

RESUMO

REA, S. M. **Pelos poros do mundo : uma leitura psicanalítica da poética de Flávia Ribeiro**. 2009. 267 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Este trabalho é resultado de pesquisa de campo realizada com a artista plástica Flávia Ribeiro, abrangendo um período extenso de produção de sua obra. O objetivo é fazer uma leitura psicanalítica de sua poética, tecendo um fio condutor para a compreensão de trabalhos executados no decorrer de 10 anos, com materiais diferentes, dimensões extremamente variadas e linguagens plásticas que vão da pintura, desenho, gravura à escultura. Segue metodologia que utiliza entrevistas livres gravadas no ateliê da artista, cujo material transcrito é abordado à maneira da atenção flutuante da escuta psicanalítica; uma leitura flutuante que recorta a associação livre da artista em unidades temáticas. Assim, o trabalho de pesquisa concentra-se em duas frentes: o discurso do artista e o contato com a obra, a partir da psicanálise implicada, que trabalha as manifestações singulares da obra com seu leitor e insere o inconsciente do observador no campo observado como instrumento de pesquisa, tal como se dá no campo transferencial psicanalítico. Ora, é fato que a crítica contemporânea de arte, diferentemente da moderna, que supõe o crítico como legitimador da obra e mediador desta com o público, centra seu interesse na legibilidade das obras e a participação das situações propostas pelos artistas. Exige de seu crítico, portanto, o pensar sobre sua experiência. Deste modo, como não se trata da produção de conhecimento a partir de uma hipótese *a priori* e sim de uma reflexão efetuada a partir das questões suscitadas no decorrer do processo e em convívio com a artista, este trabalho inscreve-se na seara crítica. E, uma vez que se trata de uma leitura que organiza sua poética em recortes que a ele conferem novos sentidos, desenvolve-se como uma estratégia curatorial do universo poético de Flávia Ribeiro.

Palavras-chave: Artes plásticas. Crítica de arte. Curadoria. Estética. Psicanálise.

ABSTRACT

REA, S. M. **Through the pores of the world : a psychoanalytic reading of Flávia Ribeiro's poetic.** 2009. 267 p. Thesis (Doctorate) – Institute of Psychology, USP – University of São Paulo, 2009.

This paper is the result of field research conducted on plastic artist Flávia Ribeiro and encompasses an extensive period of her career. The aim is to apply a psychoanalytic reading to her poetic, drawing a connective thread through it and thus understanding her production spanning a period of ten years, including different subjects and a broad variety of dimensions and plastic expressions, ranging from painting, drawing and engraving to sculpture. The methodology makes use of open interviews conducted in the artist's studio. This material, when transcribed, is approached with the same free floating attention as utilized in psychoanalysis – an open ear that divides the artist's free association into separate subjects. Concentrating on two fronts: the artist's discourse and contact with her work, it is sustained within implied psychoanalysis which, as can be seen in the field of transference, processes the unique manifestations of the works with their reader and inserts the observer's unconscious into the observed field as a research tool. Indeed, it is a fact that contemporary reviews of art focus their interest on the legibility of the works and participation in situations proposed by artists. Critics are therefore required to think about their experience and not focus on legitimizing the work or mediating it with the public. As this paper deals with reflections on issues arising during time spent with the artist, rather than with the production of knowledge based on an a priori hypothesis, it can be considered as a review and, as it is a reading that organizes its poetic in snippets which confer new meanings, the paper evolves as a curatorial strategy for Flávia Ribeiro's poetic universe.

Keywords: Plastic arts. Art review. Curatorship. Aesthetics. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 UMA PROPOSTA DE CURADORIA	21
3 A POÉTICA DE FLÁVIA RIBEIRO	52
3.1 PROCESSO CRIATIVO	53
3.2 IMAGENS POÉTICAS	63
3.3 CORPOS EM CONTATO	124
3.4 JOGO DE OLHARES:OLHARES EM JOGO	196
4 UM TEXTO PARA DOIS – À GUIZA DE CONCLUSÃO	244
REFERÊNCIAS	254
ANEXO A	265

1 INTRODUÇÃO

As experiências que temos na vida e o sentido que atribuímos a elas é a tarefa que nos constrói, incessantemente, enquanto pessoa. Portanto, se eu fosse buscar uma origem para este trabalho, certamente a encontraria nas memórias afetivas que me constituem. Nestas, é inevitável a presença de meu pai, pintor de domingo de raro talento, na revelação quase mágica de imagens que povoavam minha infância, e que o pincel efetuava. Esta relação, creio, fez de mim uma eterna curiosa. Pelo conhecimento do mundo, pelas imagens e pelas questões da visibilidade. Conhecer e olhar; experiências que se aproximaram na minha maneira de entender e ser no mundo. Conseqüentemente, graduei-me em Cinema e posteriormente, após a primeira experiência como analisanda em psicanálise, cursei Psicologia, dedicando-me à formação como psicanalista. Imagem e palavra se encontram neste ofício. E, ainda fascinada pela visibilidade, tornei-me uma viajante estrangeira no campo da arte, particularmente das artes plásticas.

As viagens são sempre experiências de estranhamento. Mas, quando nos concentramos não na viagem, mas no ato de viajar, as viagens revelam uma semelhança com a atividade do olhar, como se os olhos repentinamente arrebatassem o corpo todo, pelo desejo de investigar, compreender, enfim, de olhar bem (CARDOSO, 1993). Na disposição por conhecer, o olhar não se espalha pela vastidão do campo, mas busca barreiras e limites, sinais de ruptura que lhe chamem a atenção; ele se embrenha pelas frestas do mundo, na investigação das lacunas ou rupturas de sentido. Da mesma maneira, as viagens têm origem nas brechas de sentido, pois é sempre pelas frestas de seu próprio mundo que o viajante penetra, quando abre passagem nas paisagens alheias. Assim, as viagens são sempre experiências de estranhamento.

Ser estrangeiro, deste modo, não testemunha a estranheza do mundo circundante, mas assinala desarranjos internos ao território do viajante, advindo das fissuras e fendas que permeiam sua identidade. É maneira do próprio mundo do viajante tornar-se estrangeiro para ele. Tornando-o um estranho para si mesmo, seu mundo abre-se e ele experimenta a vertigem da desestruturação. É este o estranhamento das viagens. Nunca é relativo ao outro, mas ao si mesmo, pois qualquer viagem “afasta-o de si mesmo, deflagra-se sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio” (CARDOSO, 1993, p.359).

Na experiência da viagem, podemos compreender que só alcançamos o outro em nós mesmos. Que o estrangeiro está sempre delineado –latente e invisível- nas brechas da nossa identidade, na trilha aberta por nossa própria indeterminação. Não podemos chegar a ele a partir de fora, já que só o tocamos dentro de nós mesmos. E assim se dá a nossa transformação, pois, como afirma Merleau-Ponty (2004), as lacunas e as falhas são por onde se insinua o futuro e por onde pode se dar a retomada criadora de nós mesmos.

É neste sentido que me tornei uma viajante no mundo das artes plásticas. E, seguindo este percurso, em 1998 apresentei minha dissertação de Mestrado pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. João Augusto Frayze-Pereira e com o auxílio do CNPq. Intitulada “Transformatividade. Renina Katz, Carlos Fajardo e Flávia Ribeiro: aproximações entre psicanálise e artes plásticas”, foi publicada pela Annablume Editora e Comunicação em co-edição com a FAPESP (2000).

O tema da dissertação nasceu da inquietação que em mim suscitou a exposição das obras de Artur Bispo do Rosário, no Museu de Arte Contemporânea da Cidade Universitária,

em 1990. O impacto inicial desenvolveu-se em uma pergunta: qual seria o papel da compreensão da psicanálise kleiniana da estética, que relaciona a criação artística às condições da posição depressiva e, portanto, a aspectos não-psicóticos da mente, para a compreensão dos processos criativos de Bispo? Pois, como se sabe, o trabalho deste interno psiquiátrico da Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, obteve reconhecimento da comunidade artística internacional e, sem dúvida, faz parte da história da arte.

Gradativamente, a pergunta inicial ampliou-se para um questionamento mais abrangente. Tendo como ponto de partida “de que forma a psicanálise poderia auxiliar para a compreensão do fenômeno de criação em artes plásticas” - ou seja, como a psicanálise pode contribuir para a estética - o pensamento que se desenvolveu neste trabalho transita nestas duas áreas do conhecimento, centrando-se, especialmente, nas possibilidades de diálogo entre psicanálise e a arte contemporânea, respeitando as regras particulares que as regem.

Para este intento, realizei uma pesquisa de campo baseada em entrevistas não-diretivas com três artistas plásticos contemporâneos brasileiros, pertencentes a gerações artísticas diferentes e obras expressivas segundo linguagens plásticas diferentes. São eles Renina Katz, Carlos Fajardo e Flávia Ribeiro. A partir da pergunta “como é o seu processo de criação?”, discorreram livremente sobre o tema, com o mínimo de intervenções por parte da entrevistadora.

Segundo a metodologia elaborada por Frayze-Pereira (1995) e utilizada no Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte da Universidade de São Paulo, o princípio metodológico que deu norte ao trabalho vale-se, inicialmente, da sociologia e da psicanálise. Dentro desta proposta, a partir da transcrição das fitas, o material para a pesquisa passa a ser o documento

escrito, o texto-fala dos artistas. O processo centra-se, então, na análise do discurso, análise esta que empresta de Pereira de Queiroz seu sentido. Diz ela: “por análise (...) entende-se o recorte de uma totalidade nas partes que se formam (...) para, num segundo momento, serem restabelecidas numa nova coordenação” (PEREIRA DE QUEIROZ, 1991, p.92). Trata-se, portanto, do “desfazer” seguido de um refazer em ordem diferente.

De André Green vem o viés da psicanálise, com a sugestão do uso do método psicanalítico para a interpretação de textos, pois, “o recorte de seu objeto permite ao psicanalista atingir um aspecto do texto que outros procedimentos não conseguirão revelar” (GREEN, 1994, p.14). Para isto, deve-se adotar uma “leitura flutuante”, atenta às perturbações que o escrito suscita em seu leitor. “O analista, a partir dos vestígios que permanecem abertos ao seu olhar–escuta, não lê o texto, ele o desliga. Quebra a secundariedade para encontrar, aquém dos processos de ligação, o desligamento encoberto pela ligação” (GREEN, 1994, p.18). Ou seja, o pesquisador desliga o texto a partir dos efeitos deste sobre si; a única escuta possível, que indica que a “ordem diferente” proposta para a análise por Pereira de Queiroz, só poderia ser a que foi realizada.

Assim, à maneira da atenção flutuante da escuta psicanalítica, a leitura flutuante leva o material bruto, a associação livre dos entrevistados sobre o tema, a ser recortado em unidades temáticas. Ou seja, a reação que a fala do entrevistado provoca no entrevistador, conduz à construção de um novo texto, à atribuição de um novo sentido ao que foi inicialmente apresentado.

Dito de outra maneira, à associação livre do artista a atenção flutuante do entrevistador pôde significar e, deste encontro, nasce um texto inédito, uma nova significação, possível somente ali, no encontro deste artista com esta pesquisadora.

Portanto, se adotando o ponto de vista psicanalítico, o pesquisador não poderia estar em outro lugar que não seja o que envolva a intersubjetividade, o pensamento que permeia este trabalho não pode ser de sobrevôo, tal como nos coloca Merleau-Ponty (2004). Para isto, o suporte para o seu desenvolvimento coloca-se na relação da pesquisadora com os artistas (e sua fala) e, principalmente, na relação da pesquisadora com as obras, já que foi deste impacto perceptivo que surgiu o desejo de contatar seus autores.

Conclui-se, deste modo, que a escolha por estes artistas não poderia ter sido feita adotando qualquer outro critério que não fosse o olhar da pesquisadora – olhar este que, por sua vez, relaciona-se de um modo particular com cada obra.

E aí está o outro norte metodológico adotado para o trabalho, oferecido pela estética por Fuller (1983), quando afirma que nenhum pensamento sobre arte sobrevive apartado da obra, uma vez que esta, em sua relação com o leitor, solicita uma teoria que a compreenda. Esta posição convidou a uma definição mais precisa do questionamento inicial do trabalho, pois, ao considerar imprescindível no pensamento sobre arte a experiência com a obra, além de evidenciar que o único olhar possível sobre ela é o de seu espectador, evidencia, também, a impossibilidade de se encontrar uma teoria que dê conta da arte, de forma global.

Fuller aponta que a Vênus de Milo, submetida às peripécias de seu percurso desde a sua descoberta em 1820 até sua chegada a Paris no ano seguinte, imputaram estragos além

daqueles que o período de soterramento lhe impôs. As sucessivas tentativas, tanto de historiadores quanto de artistas, de restaurar as partes perdidas da estátua, fazem, segundo Fuller, com que a visão kleiniana e os desejos de reparação mostrem-se adequadas para a leitura da obra. Por outro lado, a pintura do abstracionista americano Robert Natkin, cuja profundidade pictórica remete o espectador à sensação de estar precariamente suspenso dentro de um espaço ilusório, pode encontrar nas idéias de Winnicott uma boa leitura.

Foram necessárias também as considerações do campo da estética, em particular as de certa estética italiana¹, tal como elaborado por Frayze-Pereira (1995), especialmente o pensamento de Pareyson, para quem a ação criativa é o movimento em direção à forma. Mas o conceito central que dá nome à sua teoria é o de formatividade, fazer que inventa o modo de fazer enquanto faz. Como a obra é singular, argumenta ele, impossível fazê-la de outra maneira, sem que no fazer invente-se o modo pelo qual ela deve ser feita. Trata-se, portanto, de um processo cuja realização é um perfazer: “É um fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 1989, p.32).

Deste modo, a norma que o artista segue é a norma da obra que está fazendo, pois não há outra lei na arte que não seja a regra individual da obra, o que a torna única. Não é apenas a obra que o artista inventa, mas, ao construí-la, inventa a sua legalidade interna à qual deve estar submetido.

Nota-se que a preocupação de Pareyson refere-se a um direto recurso à experiência artística e não a uma concepção geral de arte. Deste modo, baseando-se nas questões que a formatividade traz enquanto conceito operativo, ele faz uma distinção entre estética, que

¹ Entre outros citamos ARGAN, G. C.; ECO, U.; FORMAGGIO, D.; PAREYSON, L.; PERNIOLA, M.

possui um caráter filosófico especulativo e poética, que tem um caráter histórico e operacional, uma vez que surge para propor ideais artísticos e programas de arte.

Assim, poética é “um determinado gosto convertido em programa de arte onde, por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou pessoa tornada expectativa de arte” (PAREYSON, 1989, p. 26). Desta forma, é um conceito que une artista e obra, pois, se de um lado o artista não consegue produzir a obra sem uma poética declarada ou implícita, por outro, a obra solicita a poética na medida em que exige ser feita.

É trabalho do leitor reconhecer na obra, a poética do artista; poder interrogá-la para que ela se mostre, em sua forma acabada e autônoma, de maneira mais reveladora. A leitura ocorre quando se instaura “uma simpatia, uma congenialidade, uma sintonia, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa: interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um de seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem olha” (PAREYSON, 1989, p.167).

Reafirma-se assim a posição de Fuller (1983), de que, ao solicitar uma leitura que a compreenda, cada obra propõe um tipo de experiência particular e específica com cada espectador.

Retomando a questão inicial, o ponto de partida para a pesquisa foi o questionamento das possibilidades da psicanálise para o fenômeno da criação artística. Mas, adotando a posição de Fuller e a de Pareyson, o questionamento recaiu sobre qual vértice psicanalítico poderia ser adotado para a compreensão do processo de construção das obras de Renina Katz,

Carlos Fajardo e Flávia Ribeiro. Resulta desse trabalho a leitura do processo criativo que se sustenta na relação do leitor com o artista, este entendido enquanto exercício poético, e na relação do leitor com a obra.

Cada um destes artistas mantém uma relação particular com seu trabalho, o que resulta em obras diferentes e em universos poéticos diferentes. Mas, seus relatos mostram também que o processo criativo é algo que se dá, em grande parte, na experiência de construção da obra, seja pela via direta, seja pela via conceitual. Ora, esta percepção orientou o caminho da pesquisa para as idéias de Pareyson referentes ao perfazer. Como o artista, ao executar a obra, cria a sua legalidade interna e, ao mesmo tempo, submete-se a ela, temos, portanto, uma relação específica entre artista e obra.

A visão de Pareyson indica, portanto, uma relação de inseparabilidade entre artista e obra. O relato do processo artístico e o diálogo do artista com o trabalho levam a pensar em uma relação ativa e interdependente. E, desta maneira, mais do que o ponto de vista kleiniano, o pensamento do psicanalista W. Bion (1966) pareceu bastante significativo, especialmente as idéias sobre os estágios iniciais do desenvolvimento do bebê, nos quais a formação da identidade e o processo de simbolização requerem uma relação ativa entre ele e sua mãe, denominada relação continente-conteúdo. A partir deste modelo, chegou-se à noção de que o processo criativo destes artistas poderia ser melhor compreendido pelo conceito bioniano de transformação de O, o Absoluto.

Assim, o artista viveria as transformações de O para o conhecimento na relação com a matéria. Construindo sua obra “fenomenaliza” o inominável e o infinito. E o artista vive, também, as transformações do conhecimento em direção ao Absoluto, pois constrói algo que

vai além de si próprio e além do que parecia o sabido; algo que descobre ao final do processo e imediatamente sugere que não é o suficiente, pois há mais para dizer e fazer, já que a Realidade Última sustenta o fenômeno, mas não pode ser conhecida.

Aí está a transformação com mudança de vértice, a inauguração de uma nova possibilidade perceptiva pela subversão do que até então o artista conhecia de si e do mundo. Ao suportar a mudança catastrófica, o artista pode construir sua obra e instaurar o novo para si e para o outro – o espectador, que vive, por sua vez, a mudança de vértice no impacto com a obra. No objeto sensível, a presença de O.

Mas, como a arte tem leis próprias e a psicanálise sozinha não tem condições de dar conta dos fenômenos artísticos, fez-se fundamental retomar as idéias de Pareyson. Se para ele a atividade artística é formatividade, processo no qual construir uma obra implica em estabelecer uma relação de mutualidade tal como o modelo de relação entre a mãe e seu bebê, do mesmo modo, a conceituação bioniana referente às transformações tem pontos de encontro no seu pensamento.

Para Bion, por uma transformação de O há a revelação de um dos aspectos do Absoluto. Do mesmo modo, a construção da obra, simultaneamente, revela a obra enquanto uma transformação de O e enquanto o O do próprio artista. Mas, pela infinitude da Realidade Última, um dos aspectos revelados remete aos inúmeros desconhecidos - de O, da obra, do artista, do espectador, do mundo.

De outro ponto de vista, a concepção pareysoniana da atividade artística enquanto formatividade, concebe-a como um perfazer que se dá como forma - a obra. Esta, por sua vez,

sugere uma relação de alteridade tanto com o artista quanto com o espectador, pois, sendo ela acabada e autônoma, é um significado que exige um olhar que a indague corretamente. Ao instaurar-se no mundo enquanto objeto inédito, oferece-se à percepção do leitor que, ao percebê-la, apreende algum de seus aspectos, cada um dos quais contém sua espiritualidade inteira e, por certo, a do artista. Isto provoca uma abertura para o novo, mas, como a obra é infinita em suas possibilidades de leitura, vai além da apreensão de qualquer um de seus pontos de vista: revela-se e mostra que há mais a descobrir.

E, concluindo, já que a pesquisa propunha-se a pensar as relações entre psicanálise e estética no fenômeno da criação artística em artes plásticas, cotejando o pensamento de Pareyson e Bion, encontrou-se, no fim do percurso, indicativos para se relacionar os conceitos de formatividade e transformações. Chegou-se, deste modo, a uma idéia híbrida, a idéia de “transformatividade”, que dá título à dissertação. Em outras palavras, a pesquisa teve como ponto de chegada, a sinalização para um diálogo fecundo entre psicanálise e estética.

A realização da dissertação de Mestrado apontou para questões que, suponho, merecem ser investigadas nesta área interdisciplinar. Como a questão específica referia-se ao processo criativo e suas relações com a psicanálise, para tal, a opção por três artistas muito diferentes justificou-se em função da própria natureza do objeto de estudo. Ora, se o foco da pesquisa era o processo de criação, pareceu importante a escolha de artistas pertencentes a gerações diferentes, com linguagens plásticas diferentes. Tendo concluído o Mestrado, outra questão surgiu: até que ponto a psicanálise de Bion - que, no final do trabalho mostrou-se muito útil à questão pesquisada, serviria à leitura em profundidade da poética de um único artista, sem a preocupação direta com o processo de criação de uma obra específica?

É esta a questão que deu origem à pesquisa para o Doutorado, novamente sob a orientação do Prof. Dr. João Augusto Frayze-Pereira. O procedimento metodológico permanece, mas o foco neste trabalho atual é outro: o do estudo voltado para a pesquisa abrangente da obra de um artista como um todo. O interesse pela artista plástica Flávia Ribeiro continua, agora sob a inquietação de encontrar um fio condutor para obras executadas, no decorrer de 10 anos, com materiais diferentes, dimensões extremamente variadas e linguagens plásticas que vão da pintura, desenho, gravura à escultura. A intenção, portanto, é a de fazer uma leitura psicanalítica de sua poética, o que merece ser detalhado.

2 UMA PROPOSTA DE CURADORIA

Convém, nesse momento, retomar as idéias de Pareyson (1989), para quem a ação criativa é o movimento em direção à forma. Mas o conceito central que dá nome à sua teoria é o de formatividade, fazer que inventa o modo de fazer enquanto faz, um processo cuja realização é um perfazer.

A idéia de formatividade pressupõe que tanto a obra quanto sua lei devem ser inventadas no curso da execução da obra, de maneira que a única lei possível para ela seja o seu próprio resultado. No curso de sua operação, o artista é inventor da obra e de sua legalidade interna e é, simultaneamente, submetido às suas regras, pois as leis de organização da forma agem como norma para ele. O critério de êxito de uma obra, deste ponto de vista, refere-se a uma adequação desta para consigo mesma.

Uma arte entendida como formação é uma arte que não pode ignorar a fisicidade, como aponta Eco (1995). O diálogo com a matéria, sendo esta vista como resistência, gera pontos de partida, obstáculos e sugestões de ação formativa. Pareyson examina a atividade através da qual o artista, ao ver-se limitado pelo obstáculo, encontra a sua liberdade mais autêntica, pois passa das inspirações¹ às possibilidades concretas do material com que trabalha e cujas leis reconduz, gradativamente, a um modo de organizar que as transforma em lei da obra. A produção artística, desta maneira, é proceder através de propostas e interrogações pacientes à matéria. O artista age por tentativas, mas é guiado pela obra tal como ela deverá ser, algo que

¹ Chama-se inspiração o ponto de partida ter independência e reclamar seu curso e desenvolvimento, quando aparece ao artista de improviso e de forma irresistível (PAREYSON, 2002).

sob a forma de um apelo e de uma exigência intrínseca à formação, orienta o processo produtivo.

Portanto, para Pareyson, o processo artístico deve ser considerado tanto do ponto de vista do artista que faz a obra quanto da obra feita e descoberta. Aquilo que para a obra é germe e organização, para o artista é ponto de partida, tentativa, descoberta. O artista sabe que a obra aproxima-se do êxito quando o ponto de partida que trabalha é um germe e suas tentativas giram em torno de uma organização. O trabalho completo, o artista compreende que o único caminho possível era o pretendido pela obra. E percorrendo o percurso às avessas, percebe que nada poderia ter sido diferente, pois a obra foi executada no único modo que poderia ter sido feita.

Experiência inseparável de produção e invenção, a formatividade na arte é específica e intencional, dirigindo-se à forma enquanto forma, que pretende ser forma e nada mais. O próprio da arte, assim, é que a pessoa “forma por formar e pensa e age para formar e poder formar” (ECO, 1995, p.16).

Considerar o específico da arte a formatividade pura implica, por um lado, que a forma comunica apenas a si mesma. Mas, por outro, o processo de formação e a pessoa do formador coincidem na obra e, deste modo, o si mesmo da obra é o artista que se formou na própria obra. De fato, o artista forma na obra a sua experiência concreta, sua vida interior, sua reação pessoal ao ambiente histórico, sentimentos, crenças; sua espiritualidade, enfim.

Por isso o conceito de forma proposto por Pareyson, distancia-se das questões forma/conteúdo. O formar por formar característico da arte, tem como conteúdo a pessoa do

artista enquanto modo de formar; o artista vive na obra como ação pessoal e concreta. Ou seja, o conteúdo da obra é a própria pessoa do artista que se faz forma, pois o modo pelo qual esta foi formada, é próprio de quem possui aquela espiritualidade determinada e irrepetível. Entre a espiritualidade do artista e o seu modo de formar há um vínculo tão estreito e uma correspondência tão precisa, que um dos dois termos não existe sem o outro (PAREYSON, 2002).

Baseando-se nas questões que a formatividade traz enquanto conceito operativo, Pareyson (1989, p. 26) introduz a noção de poética, cuja função é propor ideais artísticos e programas de arte. Poética é “um determinado gosto convertido em programa de arte onde, por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou pessoa tornada expectativa de arte”.

É trabalho do leitor reconhecer, na obra, a poética do artista; poder interrogá-la para que ela se mostre, em sua forma acabada e autônoma, de maneira mais reveladora. A leitura ocorre, diz Pareyson (1989, p.167), quando se instaura “uma simpatia, uma congenialidade, uma sintonia, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa: interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um de seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem olha”. Cabe ao leitor, portanto, tornar-se congenial à obra.

1.1 Questões da Leitura da Obra

Trata-se, agora, de pensar as condições para a leitura da obra que a estética de Pareyson (2002) propõe. Retomando a noção de congenialidade, cabe aprofundar as questões do

processo de interpretação, que deve levar em conta dois aspectos inseparáveis: a imutabilidade da obra e a personalidade do leitor.

Do ponto de vista da obra, enquanto forma ela é um movimento concluído em êxito, cujo critério é a adequação consigo mesma. Sua totalidade resulta de uma plenitude que garante a sua autonomia e independência. Mas a conclusão da obra não é um fechamento; ao contrário, é uma abertura. Justamente por ser autônoma, a obra é inesgotável em suas possibilidades de leitura. Isto porque a obra tem uma infinidade de aspectos que não podem ser considerados fragmentos, pois o caráter dinâmico de sua totalidade reclama para si as partes que a constituem como unidade. Ou seja, a integridade da obra resulta da conexão das partes entre elas e delas com o todo. Este, por sua vez, ordena as partes das quais vai resultar e as contém. E, uma vez que cada parte contém a obra inteira, cada uma delas revela-a por inteiro.

Ora, sendo a obra completa em sua definição, dos infinitos que ela contém, qualquer um deles se revela na perspectiva adotada pelo leitor e qualquer perspectiva adotada revela a obra em sua totalidade. Deste modo, a leitura é feita por um intérprete singular que mostra a obra como ela desejou ser. O que se realiza quando um dos pontos de vista assumido pelo intérprete e um dos aspectos reveladores da obra, encontram-se. Trata-se de um ponto de vista, mas ao mesmo tempo, é a obra inteira.

Pareyson postula que toda interpretação é pessoal, pois implica que a pessoa inteira do intérprete se faça presente. Mais ainda, a personalidade do leitor é condição e mesmo órgão de acesso à obra. E, como o conteúdo da arte é a espiritualidade do artista, a polaridade destas personalidades concretas, do formador e do intérprete, fundamenta a leitura, uma vez que

cabe ao leitor manter-se livre no caráter pessoal, singular e irrepitível do modo pelo qual sua inteira espiritualidade torna-se instrumento de revelação da obra.

Cabe ao leitor, portanto, tornar-se congenial à obra por sua inclusão total no campo, pois a interpretação tem como fundamento seu caráter de pessoalidade. A congenialidade é singular e, deste modo, qualquer escolha de ponto de vista depende da personalidade de cada espectador, que na visão de Pareyson é o único órgão de que o intérprete dispõe para penetrar na obra.

Mas há um aspecto duplo na obra de arte. Por um lado é por natureza aberta, comunicativa e solicita interpretação. E por outro, ao exigir ser interpretada, abre-se apenas a quem se dedica a penetrá-la. Ou seja, ela pede que a interpretem, mas só se oferece a quem sabe fazê-lo. Para o êxito da interpretação é necessário, de fato, que o leitor sintonize a obra e saiba vê-la pelo viés em que ela deseja ser prospectada; é preciso que entre leitor e obra surja a afinidade e a congenialidade que permitem que o olhar seja penetrante e revelador. O caráter pessoal que cada interpretação possui, torna-a sempre nova e revela sempre novos aspectos da obra: no encontro que se deu entre a singularidade do leitor e a da obra houve uma comunicação verdadeira, como se ela falasse a quem melhor soubesse interrogá-la.

Consideremos agora como se dá o processo de formação da obra. Para Pareyson, ela já existe preliminarmente desde o seu ponto de partida, momento no qual a intenção formativa do artista se faz processo singular de formação. O ponto de partida traz como germe todas as possibilidades de expansão que culminam com a forma completa. O procedimento da arte encontra em si mesmo a própria direção, uma vez que todas as tentativas de êxito por parte do artista, não sendo previamente regradas nem abandonadas ao acaso, são orientadas pelo

presságio da obra que executa. São pressentimentos que agem durante a tarefa, como critério de escolha. A adivinhação da forma e as sucessivas tentativas de êxito apresentam-se como lei da execução em curso, imanente para cada processo singular.

Trata-se da relação entre forma formante e forma formada. Sendo esta a natureza do processo artístico, a forma já age como formante no seu próprio curso de formação, pois a forma é ativa mesmo antes de existir. Durante o processo de produção a forma existe como formante, que já age junto ao processo iniciado. E também não existe, pois como formada, ganhará existência apenas concluído o processo. Neste sentido, a forma formante não é diferente da forma formada. Percebemos, assim, que os paradoxos são o centro do processo formativo: um processo cujo único guia é seu próprio resultado futuro, cuja norma é algo que ainda não existe, já que a obra é ao mesmo tempo resultado e lei do processo de formação. O artista produz conduzido pela própria obra que está fazendo. Persegue uma meta que não sabe qual seja senão quando a tiver descoberto. Opera em conformidade com a expectativa do feliz resultado de sua operação. Conhece a norma de seus atos apenas quando a obra foi realizada e, portanto não sente mais necessidade dela. Consegue, com a adivinhação, prever alguma coisa que será visível apenas quando existir em sua completude.

A completude, a perfeição, a unidade da obra são o cumprimento do processo de sua formação e como tal deve ser considerada pelo leitor. Como forma que não deseja ser nada além de forma, a obra só se oferece a quem sabe vê-la como puro êxito, ou seja, a quem sabe que “ela é como deveria ser e que deveria ser como é” (PAREYSON, 2002, p. 248). Dito de outra maneira, não a vê como obra de arte quem não lembra que a obra age como formante e existe como formada e não pode existir como formada se não agiu como formante. Ou seja, quem não reencontra na obra aquela que foi sua forma formante. Como aponta Eco (1995), o

que dá base a esta formulação teórica é o pressuposto fundamental de que a obra, uma vez concluída e autônoma, só pode ser percebida em sua perfeição quando considerada dinamicamente, mediante uma consideração ativa que refaça o processo que deu vida à forma.

Se a compreensão e a interpretação da forma só se verificam voltando a percorrer o processo formativo, ou seja, voltando a possuir a obra no movimento do todo recolher em si as próprias partes, leitor e artista encontram-se em ponto de vista similar. É certo que suas posições diferem, quando se leva em conta que o artista interroga a forma futura para que ela própria se declare em antecipação como exige ser feita. Ele, portanto, deve fazer aquilo que ainda não existe, deve inventar executando. E o leitor interroga a forma presente, para que ela desvele o modo pelo qual foi feita; deve colher aquilo que já existe e, assim, deve interpretar reconhecendo. Mas há uma analogia substancial entre eles, uma vez que o leitor, ao perceber a lei de coerência que mantém a obra unida em sua harmonia, pode vê-la agindo ainda como lei de organização, como quando operava nas tentativas do artista. E, deste modo, pode perceber o processo de formação que está incluso na obra formada e revê-lo em movimento. Pode vê-la agir como forma formante, ou seja, pode vê-la em seu caráter dinâmico e operativo enquanto a lê do mesmo ponto de vista que o artista adota para fazê-la enquanto a inventa.

Como forma formante, portanto, a obra é lei não apenas do processo que a produz, mas também do processo que a interpreta. Deste modo, entre a operação do artista e a do leitor se estabelece uma continuidade que tanto explica a necessidade de interpretação da obra, quanto oferece à execução uma norma e um critério de justificação. Para a teoria da formatividade, entre artista e leitor deve haver uma proximidade de pontos de vista e, neste sentido, torna-se imprescindível o leitor considerar o *modus operandi* do artista ao formular a interpretação.

Como aponta Eco (1995), do mesmo modo que o artista adivinha o resultado que o ponto de partida indica, o intérprete não se deixa dominar pela obra como se apresenta no final, mas, colocando-se no início do processo, procura apreendê-la como devia ser, confrontando a forma formante com a forma formada. Assim, entre a leitura de uma obra e o juízo crítico propriamente dito não existe salto qualitativo, mas somente uma diferença de complexidade e empenho; ambos são atos de interpretação que retomam o processo formativo desde o início e repetem o seu resultado, ainda que no âmbito de circunstâncias diferentes.

Neste sentido, a leitura da obra e o discurso crítico-interpretativo sobre ela não são tipos de atividade distintos pelas intenções ou pelo método, mas por diferentes aspectos do mesmo processo interpretativo. Na visão de Pareyson, portanto, a posição do leitor que se torna congenial à obra, inevitavelmente coloca-o também no lugar de crítico.

1.2 Questões da Crítica de Arte

Convém agora retornar brevemente ao século XVIII, que atribui à arte uma seara própria no sistema do pensamento humano, uma vez que é por volta de 1750 que Baumgarten reconhece a sensibilidade como forma de conhecimento e inaugura na filosofia, o campo da estética.

Ocorre na segunda metade do século XVIII, segundo Pevsner (2005), a difusão das novas academias pela Europa. A mudança mais notável neste período foi a passagem do rococó para o estilo neoclássico, ideal à moda dos gregos que introduz a imitação da Antiguidade como um modelo a ser seguido.

Os acadêmicos na França eram tidos em alta conta e se distinguiam em relação aos artesãos. Suas motivações artísticas acompanhavam as considerações comerciais, a ponto de, sob a proteção de Mme. De Pompadour, as artes serem consideradas um aperfeiçoamento das artes industriais. As academias desenvolviam projetos que visavam a educar e aperfeiçoar o gosto dos artistas a partir de estudos sobre a natureza, para que fornecessem projetos para as sedas de Lyon ou porcelanas finas de Mussin.

Neste momento, as exposições acadêmicas tornam-se regulares. E, pelo sistema de produção e apreciação de arte do século XVIII, as academias propiciam aos artistas o status social desejado, assim como ajudam os artesãos a adquirirem noções de gosto clássico, para o qual havia grande demanda. Ao mesmo tempo, asseguram ao potencial cliente um acesso fácil e garantido ao tipo de arte e decoração que lhe agradava.

Mas, os ecos do movimento romântico fazem-se presentes, com a afirmação do ideal do artista na criação pela ausência de regras. Na França, Voltaire e os enciclopedistas questionam o valor das organizações acadêmicas por sufocarem as manifestações artísticas com uma tarefa regulamentada. Assim, os *Salons* criados por Diderot, tornam-se eventos a partir dos quais, apesar dos traços de academicismo, “a arte está em vias de ganhar um público novo, relativamente independente dos critérios de gosto elaborados na corte e libertos das encomendas e que os próprios artistas, pressentindo a autonomia nova que pode lhes garantir este público, deixam sua própria sensibilidade se exprimir mais livremente sobre a tela” (LEENHARDT, 2000, p.19).

A coexistência de públicos diferentes abre uma brecha na unicidade do gosto e o surgimento de novos canais de distribuição e promoção de arte, substituem as academias. O

sistema mercadológico herdado dos salões assume a arte como mercadoria, cujo valor artístico passa a ser estabelecido por novos critérios de avaliação. São situações que provocam um duplo movimento, afetando artistas e público. A partir deste ponto, os critérios de apreciação não são mais claros, na medida em que a liberdade dos artistas em relação às regras acadêmicas, contrasta com a experiência do espectador que, preso a normas que se tornaram obsoletas, não sabe mais apreciar aquilo que vê.

É neste período que Shiner (2004) localiza o surgimento do moderno sistema de arte. A grande ruptura dá-se, principalmente, pela oposição dos termos artista e artesão, utilizados indistintamente até então. Nas relações de poder, substitui-se o mecenato pelo mercado e pelo público burguês.

De fato, em 1851 tem lugar na Inglaterra vitoriana a Exposição Universal de Londres, seguida pela de Paris, em 1855. O objetivo é apresentar matérias-primas e produtos técnicos de todas as nações do mundo. A visitação é intensa, mas, como aponta Pevsner (2002), é perceptível que os progressos que resultaram na construção de estradas de ferro e nos teares mecânicos, não conferem à arte a mesma qualidade. Pelo contrário, o desenvolvimento industrial substituíra a perícia dos artesãos e a diferença torna-se evidente.

Mas Pevsner aponta outros fatores para esta discrepância. As alterações do pensamento provocadas pelo racionalismo da Idade da Razão dominaram a Europa e refletiram, também na renovação religiosa da Reforma, iniciada já no século anterior. Desaparecem, no ruir do sistema medieval, os padrões cultos e ociosos que encomendavam trabalhos artísticos, assim como os artesãos cultos, formados pela relação direta entre mestre e discípulo, nas corporações.

O movimento moderno da Revolução Industrial inglesa, por sua vez, traz um súbito aumento da produção e populacional, provocando uma “corrida desenfreada”. Sem os artesãos medievais, a qualidade artística dos produtos passa a depender de fabricantes incultos, sem tempo de aperfeiçoar a produção. O liberalismo domina tanto a filosofia quanto a indústria, o que implica na plena liberdade do fabricante para produzir qualquer gênero de objeto e com qualquer qualidade, desde que pudesse vendê-lo. O que era fácil, uma vez que o consumidor não tinha mais tradição, educação nem tempo livre e era igualmente participante deste círculo vicioso.

Como afirma Venturi (2002), a arte foi, no século XVIII, assunto de pesquisas, discussões e teorias que revelam a efervescência desta mudança. Pela primeira vez a autonomia da arte foi reconhecida por uma nova ciência filosófica; a filosofia da arte, chamada estética. Pela primeira vez a crítica de arte encontrou a sua forma nas crônicas das exposições. E pela primeira vez a história da arte foi concebida de modo independente como a história de uma determinada atividade do espírito.

As exposições de arte, especialmente os salões franceses, produziram uma nova organização de percepção de arte, assim como o nascimento e a difusão tanto de um público quanto da crítica de arte. Segundo Bozal (1999), a partir de 1746 definiu-se a periodicidade bienal da mostra, assim como a publicação de um catálogo. Estas publicações possuíam um forte caráter informativo, mas também criaram a oportunidade das crônicas escritas, o que levou a crítica de arte a encontrar uma forma. Tratava-se de escrever unicamente para dizer a própria opinião sobre um grupo de obras e de artistas. E como esses artistas eram contemporâneos do crítico, impunha-se o desejo de chegar até aos seus princípios pela

impressão direta da obra, de entender a obra no conjunto da personalidade do artista e de entender esta personalidade na variedade dos gostos; impunha-se, em resumo, o desejo de encontrar uma relação entre a síntese da obra de arte e todos os elementos que a constituem. Neste momento, a crítica de arte assume o caráter de crítica da atualidade (VENTURI, 2002).

A partir da legitimação da estética como definição de arte em sentido universal, deduziram-se vários princípios que passaram a reger a crítica da arte. A forte influência dos filósofos idealistas, especialmente Kant, fez com que a reflexão centrasse sobre o conceito de arte e não sobre uma obra de arte específica, não havendo qualquer indício de que o interesse pela obra de arte fosse um elemento essencial. “A história dos fatos materiais foi substituída pela história da atividade espiritual em todas as formas” (VENTURI, 2002, p.179).

Esta situação encontra Baudelaire e a modernidade do século XIX, quando surgem os fundamentos para a prática crítica no domínio da arte, exercendo o papel de mediação entre os pintores em ruptura com as academias e o público burguês (LEENHARDT, 2000). Com Baudelaire, a crítica francesa moderna do século XIX liberta-se dos limites da estética idealista verificando a presença da arte nas obras atuais que via fazer e na perspectiva da arte como criação e não como imitação (VENTURI, 2002). E cabe ressaltar a importância da atitude de Baudelaire, para quem a crítica, para ser justa e ter a sua razão de existir, deve ser parcial. O crítico assume, então, um caráter passional e engajado pessoalmente na tomada de posição que adota.

Fato é que entramos no século XX que, apesar de alcunhado por Perniola (1998) como o século da estética dado o número de publicações efetuadas, constitui seu edifício como um

desenvolvimento das idéias de Kant e Hegel, cujas obras² remetem-nos à passagem do século XVIII para o XIX.

Para Perniola o século XX coloca um paradoxo: por um lado, a quase totalidade do pensamento estético está muito pouco interessada na questão do sentir, entendido na sua autonomia e não subordinado a outras instâncias. Por outro, aqueles que colocam o sentir no centro de suas reflexões não tem nada a ver com a estética. A questão que surge remete-nos à incapacidade da estética para fornecer uma interpretação teórica do sentir contemporâneo, uma vez que se trata de um sentir que assume direção contrária à harmonização e conciliação dos opostos, própria do estético. Seria esta, então, a questão mais original do século.

Ou seja, uma vez que neste século instaura-se uma nova qualidade de sentir, há a exigência de um instrumental para o qual as categorias dos séculos XVIII e XIX são inoperantes. O sentir contemporâneo traz uma nova sensibilidade, cujo âmbito envolve experiências de conflito inéditas e, portanto, a crítica contemporânea de arte coloca-se como reflexão que deve incluir outras modalidades de pensamento teórico.

Para Perniola, o panorama delineado por Freud difere das tradições estéticas nas quais a noção de sujeito e de consciência desempenha um papel imprescindível. Ao postular o inconsciente, Freud apresenta uma instância psíquica que é diferente da consciência subjetiva e que estabelece com esta uma relação de tensão, de tal modo que a psicanálise poderia ser considerada a mais completa teoria do sentir conflitual. Entendendo o homem enquanto um ser fraturado, a psicanálise localiza os conflitos dentro do ser humano. Segundo o autor, ao

² Trata-se de *A Crítica do Juízo* de Kant e *Estética* de Hegel

incidir sua atenção sobre o inconsciente, a sexualidade e o prazer não sublimado, Freud provoca uma ruptura cujo alcance ainda não foi até hoje compreendido pela estética.

Deste modo, a idéia é a de que psicanálise e estética trilhariam um caminho em cooperação. Mas, para estabelecer as formas segundo as quais a psicanálise pode contribuir para a estética, devemos considerar o entrecruzamento de diferentes áreas do conhecimento. Esta é a indicação que Basbaum e Coimbra fazem, ao afirmar que as pesquisas plásticas nos últimos trinta anos rompem com várias idéias anteriores. A primeira delas é a da especialização do artista em um determinado meio, seguida da separação de materiais em artísticos e não artísticos. São pesquisas que provocam a abertura do espaço da arte para além de um lugar próprio e fechado, sem relacionamento com outras disciplinas. Assim, produzir arte hoje é operar em um campo ampliado que se abre ao “entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática de visualidade” (BASBAUM; COIMBRA, 2001, p.346).

Ora, afirmando a multidisciplinaridade na produção contemporânea de arte, os autores permitem que se confirme a importância de outros campos do saber para o pensamento sobre arte. Para que isto se estabeleça com êxito com a psicanálise, faz-se necessário uma aproximação que respeite a arte em seu próprio domínio e autonomia, evitando o risco de obrigá-la a deitar-se à força no divã, reduzindo-a a coadjuvante para ilustração da conceituação psicanalítica, ou violentando-a ao avaliar fenômenos artísticos como clínicos. Trata-se, então, de delimitar uma área de atuação.

Green (2001) auxilia-nos nesta tarefa quando faz uma distinção entre trabalho de psicanálise, ou seja, o analista em seu consultório, de trabalho de psicanalista, que se refere à

atuação do analista fora do *setting* clássico. Postulando a questão desta forma, legitima o trabalho de crítica como uma aplicação da psicanálise para além da atuação clínica, principalmente pela própria natureza da profissão, uma vez que ser psicanalista é “ter uma visão psicanalítica de toda experiência que se faça” (GREEN, 1994, p.38).

Em suas considerações, sugere o uso do método psicanalítico para a crítica literária, sugestão que pode ser ampliada para a crítica das artes plásticas sem nenhum prejuízo, uma vez que ele legitima, por meio do método psicanalítico, o trabalho crítico com o objetivo do estudo e da interpretação das relações inconscientes. Deste modo, posso pensar nas possibilidades da psicanálise para as artes plásticas em duas frentes: o discurso do artista e o contato com a obra, sempre levando em conta a associação livre e a atenção flutuante, modalidades específicas da escuta psicanalítica e que são exercidas tanto no trabalho de psicanálise quanto no de psicanalista.

Mas, segundo Green, o trabalho de psicanalista depende de seu arrebatamento pela obra. E é aí que o trabalho de crítica se inicia: pela vontade de compreender o que o tocou e assim procurar os resultados do efeito da obra sobre si. Neste sentido, o pedido só pode vir quando algo já ocorreu entre o analista e a obra e sua única possibilidade de compreensão, sendo ele psicanalista, é pelo viés psicanalítico. E, uma vez que caminho de acordo com o meu processo de formação psicanalítica, meu olhar possui um viés marcadamente kleiniano e pós-kleiniano.

Ou seja, se é do impacto perceptivo e emocional provocado no leitor que surge o desejo de leitura, a escolha por um artista não pode ser feita adotando-se qualquer outro critério que não seja o seu próprio olhar – olhar este que, por sua vez, relaciona-se de um modo particular

com a obra. Ora, sendo imprescindível no pensamento sobre arte a experiência com a obra, uma vez que esta, em sua relação com o leitor, solicita uma teoria que lhe dê legibilidade de maneira singular (FULLER, 1980), o único olhar possível é o daquele espectador em encontro com aquela obra. É da singularidade deste encontro que nasce a leitura, como aponta Pareyson (2002).

O historiador de arte Crispolti (2004), concorda que o ponto de partida para a atenção crítica está no contato direto com a obra e na necessidade de entender a intensidade do envolvimento emotivo. Sua intenção é a de negar o crítico enquanto detentor de um juízo de valor pré-estabelecido e priorizar a leitura. Para tal, sugere como chave metodológica que o leitor remodele-se a cada individualidade ou a cada obra aos quais se aplica a análise. A identidade do crítico, deste modo, constrói-se no embate concreto com a realidade, sendo primordial o confronto com a concretização física e existencial tanto da obra quanto do artista. É na adequação metodológica em relação a estas duas realidades que se dá a possibilidade crítica.

Crispolti ressalta a importância do trabalho produzido em campo para que o crítico possa não apenas ser testemunha, mas participante de uma situação profundamente vivida. Defende, assim, a parcialidade, pois:

O exercício do crítico, através da formulação de escolhas pessoais próprias, tende para uma espécie de auto-determinação progressiva, conquistada através do encontro e da descoberta de obras e experiências que a solicitem e para ela concorram. E isso faz excluir, necessariamente, o bom senso de objetividade crítica mal colocada, abstrata, válida para todas as dimensões. O exercício crítico, quando incisivo, manifesta sempre os aspectos de personalização; é tanto mais válido quanto mais personalizado (CRISPOLTI, 2004, p.184).

Desta maneira, o crítico não é mediador nem juiz, mas um “leitor inteligente”, cuja criatividade reside em sua capacidade de se inserir e se tornar testemunha e intérprete de situações nascentes; da realidade constituída pela existência da obra bem como pela existência do artista como seu autor. Aspecto também ressaltado por Basbaum e Coimbra, que reconhecem como uma premissa do trabalho de leitura da arte contemporânea a “exigência de estar sempre disponível para recriar parâmetros” (BASBAUM; COIMBRA, 2001, p.346).

A partir da teoria da Formatividade de Pareyson (2002), se a crítica é a própria leitura, pode-se entender que infinitas são as críticas, porque pessoais. O conceito que cada crítico faz da crítica surge sempre como motivação interna e legítima justificação do seu modo particular de ler e executar a obra. Sempre pessoal, portanto imprevisível e inexaurível, o modo de ler. E sempre novo o modo pelo qual um leitor, no fazer-se crítico, adquire consciência do próprio método e confere à sua leitura uma justificativa interna das suas regras. Mas apesar de inexauríveis e imprevisíveis, os métodos de crítica têm o seu fundamento na complexa constituição tanto da obra quanto da leitura. E, de tempos em tempos, cada crítica pode dar uma singular ênfase em algum aspecto particular da obra.

Ora, a crítica contemporânea de arte propõe como imprescindível a leitura singularizada. Por outro lado, a própria produção da arte contemporânea exige novas formas de apreensão. Faz-se necessário, deste modo, estabelecer a especificidade de leitura que a psicanálise é capaz de produzir.

1.3 Curadoria, Crítica Contemporânea de Arte e Psicanálise

Implicada

É uma preocupação antiga da psicanálise a compreensão da criação artística e dos artistas. Alguns textos clássicos da literatura psicanalítica mostram isso. Em “Escritores criativos e devaneio”, Freud (1969a) questiona-se sobre as fontes para a criação literária. Comparando a atividade do escritor criativo ao brincar da criança, aponta para o devaneio enquanto o substituto adulto do brincar infantil, atividade que relaciona com os sonhos e sintomas, uma vez que visa à correção de uma realidade que se recusa à satisfação dos desejos. O escritor criativo, segundo Freud, devaneia, e, por meio de seu trabalho, pode realizar desejos infantis insatisfeitos. Deste modo, a obra poderia ser interpretada da mesma maneira que um sonho ou um sintoma e a arte, então, estaria apta a deitar-se no divã.

Na visão de Melanie Klein (1981), os desejos e a capacidade para a reparação configuram o aspecto criativo da posição depressiva³, uma vez que levam a criança a restaurar os pais internamente e transformar o intercurso parental de ato destrutivo a ato criativo, reconhecendo a alteridade e propiciando o ingresso no mundo simbólico.

Quando em 1929 escreve “Situações de ansiedades infantis refletidas em uma obra de arte e no impulso criador” (1981), Klein lança mão de exemplos ligados à arte para tratar de

³ As posições são organizações psicológicas que determinam formas de atribuir significado à experiência e são caracterizadas por uma qualidade particular de angústia, defesa e de relação objetal. A angústia paranóide refere-se ao temor de ser destruído pelos maus objetos projetados para fora, enquanto na posição depressiva a angústia é a ambivalência em função do temor de haver destruído o bom objeto, uma vez que a mãe já pode ser reconhecida como total. O sentimento de depressão decorrente mobiliza o desejo de reparar o objeto. Para Ogden (1989) as posições são concepções de estados de ser, marcados pela transição da vivência puramente biológica à psicológica (esquizoparanóide) e da vivência psicológica impessoal à subjetiva (depressiva). O sujeito kleiniano existe em uma tensão dialética criada entre posições, uma vez que cada posição em estado puro só pode ser entendida como uma ficção. Mas coexiste uma visão linear de desenvolvimento, uma vez que a posição esquizoparanóide antecede a depressiva (OGDEN, 1996).

idéias associadas à posição depressiva, que apresenta de forma mais definida nos anos seguintes. Neste artigo, examina o libreto de Colette para a ópera *L'enfant et les sortilèges*, de Ravel, utilizando a obra como ilustração dos processos psíquicos que levam ao desenvolvimento da posição esquizoparanóide à depressiva. Enfoca também o artigo de Karen Michaelis, *The Empty Space*. Neste, o relato sobre a pintora Ruth Kjar, que sofre uma crise depressiva quando um quadro é retirado de sua parede, deixando um espaço vazio. Para preencher esta lacuna começa a pintar, superando a depressão, após um período no qual executa uma série de retratos de seus familiares. Como cada quadro mostrava-se parte de um gradativo processo de rejuvenescimento dos retratados, especialmente da figura materna, foram entendidos por Klein como uma necessidade da artista de reparar os danos que seus impulsos sádicos teriam infligido à mãe e a si mesma. Abordando a situação da pintora como material clínico, Klein entende que sua depressão relacionava-se com a destruição de sua mãe interna, que deixava um espaço vazio hostil dentro dela, e que fora resolvida pela recriação simbólica da mãe por meio de seus retratos. Assim utilizado, o “caso” de Ruth Kjar, serve para que Klein afirme suas idéias sobre a relação entre ansiedades depressivas, criatividade e o impulso reparador, colocando a posição depressiva como pedra angular dos processos de maturação.

Hanna Segal é a discípula de Klein que ampliou suas idéias para o domínio da arte, confirmando sua visão. Em “Uma abordagem psicanalítica da estética”, Segal (1983) retoma “Escritores criativos e devaneio” como ponto de partida para suas próprias reflexões. Traz como questão a possibilidade de isolar, na psicologia do artista, os fatores específicos que o capacitam a produzir uma obra de arte. E, seguindo este caminho, localiza a capacidade de criar nas condições da posição depressiva, ao afirmar que toda criação é recriação de um objeto amado e destruído. Neste sentido, considera que quando Proust escreve *Em busca do*

tempo perdido, o faz pela necessidade de recuperar um passado danificado e assim procedendo, torna-se, para ela, o paradigma da criação para todo artista.

Ora, considerando que as formulações freudiana e kleiniana estão presentes ainda hoje na aproximação psicanalítica à arte, alguns aspectos devem ser examinados. O primeiro está em se considerar a obra enquanto sonho ou sintoma, o que resulta em interpretações psicanalíticas da obra, compreendida como via de acesso às questões individuais do artista; uma psicanálise biográfica, em suma. A atitude investigativa que visa buscar fantasias expressas na obra de arte tanto pode gerar psicobiografias de artista, que nada acrescentam ao conhecimento de suas qualidades estéticas, quanto transformar a obra em comprovação de teorizações psicanalíticas.

Assim, quando Klein associa o conceito de reparação ao impulso criador, mostra uma contribuição da psicanálise mais interessante para a compreensão de fenômenos clínicos que para os fenômenos artísticos, ou seja, para o artista no consultório. E ainda, ao utilizar o libreto como ilustração de processos mentais, reduz a arte à condição de mera coadjuvante da conceituação psicanalítica.

Por sua vez, Segal, em seu artigo, apresenta uma argumentação de acento normativo pouco útil à questão estética, principalmente em relação à arte contemporânea, quando enfatiza a “beleza da forma” ou a possibilidade da “arte verdadeira” como prova da elaboração bem sucedida da posição depressiva.

Este aspecto normativo também foi apontado por Rustin (2000, p.158), que reconhece na teoria kleiniana uma ênfase na ética, uma vez que “adota o desenvolvimento das

capacidades morais no bebê como um critério de desenvolvimento normal de personalidade”. De fato, Klein estabelece uma afinidade entre as idéias de maturidade emocional e moral, que são equacionadas à posição depressiva e à capacidade criativa. Inclui, especialmente, as capacidades morais na definição das posições; entre as aquisições da posição depressiva, por exemplo, a capacidade para a discriminação entre bom e mau e a possibilidade de preocupação com o outro.

Mas Segal comete ainda outro equívoco quando considera comum a todos os processos de criação, a singularidade de Proust. Longe de se questionar a importância dos processos de reparação e suas implicações no pensamento psicanalítico, penso que aproximar a psicanálise a estética generalizando os processos, é tomar a parte pelo todo.

A questão que se coloca é a de como aproximar psicanálise e arte sem reduções ou generalizações.

A psicanálise supõe a relação entre duas pessoas, analista e analisando. Envolvimento que possui suas peculiaridades, como já intuído por Freud (1969b; 1969c) no relacionamento de Breuer com Anna O. e em sua própria atuação no caso Dora, o que o leva a formular a conceituação de transferência. Inicialmente entendida como um obstáculo, a idéia de que os pacientes transferiam ao analista as relações com os objetos originais, passou a ser usada como ferramenta do processo⁴. Mais tarde desenvolve o conceito de contra-transferência, como resultado da influência da transferência do paciente às reações inconscientes do analista (FREUD, 1969q). Uma comunicação de inconsciente para inconsciente, portanto.

⁴ A partir de Melanie Klein (1991a) a transferência passa a ser considerada em termos de situações totais que incluem defesas e relações objetais, transferidas do passado para o presente. Ver JOSEPH, B. (1990) que entende a situação total como tudo o que o paciente traz para a relação, como age sobre o analista e que uso faz dele. Malcolm (1990) considera que o passado e o presente estão unidos na experiência transferencial atual com o analista, que foca, então, suas interpretações a cada situação da dupla.

Em texto clássico para a psicanálise, o casal Madeleine e Willy Baranger (1961) concebe a situação analítica como um campo dinâmico, introduzindo um novo enfoque para o encontro psicanalítico. Este agora é entendido como um campo que se estrutura a partir da dupla analista-analisando, no qual se conhece apenas a fantasia inconsciente do par e no qual nenhum membro da dupla é inteligível sem o outro. Ou seja, o analista não está apenas presente na situação analítica, mas é parte da estrutura que configura a situação.

Partindo dessa idéia, acredito ser necessário pensar as questões da neutralidade do analista. Pois, como lembra Mello Franco (1980), o termo “neutralidade” não figura nos textos de Freud: o jargão psicanalítico usa-o para denominar um conjunto de medidas técnicas propostas por ele em diversos textos de épocas distintas. Em “Recomendações aos médicos que exercem psicanálise”, Freud (1969d) aponta caminhos para a “terapia analítica”, em propostas que se aproximam da noção de neutralidade comumente conhecida. Neste texto de 1912, compara a atitude do analista a um espelho que só mostra o que é mostrado e propõe o estado de mente de atenção flutuante, incluindo na relação o inconsciente do investigador. Contrapartida da associação livre do paciente, a atenção flutuante coloca o inconsciente do analista como instrumento da análise.

Em outras palavras, deve-se entender a noção de neutralidade como um exercício de subjetividade do analista, que se revela como uma maneira particular de participar no campo. A neutralidade, portanto, é uma ação e, neste sentido, refere-se à mente do analista em atitude receptiva às comunicações do analisando, o que inclui a possibilidade de mudança psíquica do próprio analista (MELLO FRANCO, 1994).

Assim, tal como no estranhamento das viagens, o analista comparece à sessão com suas fissuras e fendas. E se aventura no risco de viver mudanças tanto quanto o analisando. Trata-se de um encontro no qual se desenvolve uma história absolutamente nova por ser construída pelo par, criada na dinâmica da transferência e contra-transferência e na interpretação que ambos podem atribuir a ela (OGDEN, 1996). Um encontro de congenialidade, poderíamos dizer.

Frayze-Pereira (2006), movido pela convicção de proximidade entre experiência estética e experiência psicanalítica, refuta os exercícios de psicanálise aplicada, que se referem à aplicação de conceitos psicanalíticos fora da clínica e que, no caso da arte, supõem uma grade interpretativa previamente definida que pretende esclarecer uma verdade da obra ou de seu autor. Nestes termos, o vínculo entre aspectos psíquicos e arte é concebido de forma tão direta ou automática, que se perde a singularidade da obra por um lado, e por outro, o psiquismo passa a ser mera ilustração da obra.

Deste modo, a psicanálise compatível com a arte não é aplicada, mas implicada. Pois é derivada das artes ou engastada nelas e não “uma forma conceitual pré-estabelecida a se aplicar à matéria exterior, não é um modelo que se ajusta abstratamente seu objeto às suas exigências teórico-conceituais, não é uma operação que converte a obra de arte em um sintoma da teoria. Sendo verdadeiramente interessada nas artes, a psicanálise implicada respeita a singularidade da obra e constrói a interpretação para ela, derivando-a dela, na justa medida dela” (FRAYZE-PEREIRA, 2008, p.2).

A psicanálise implicada na arte, do ponto de vista metodológico é análoga ao trabalho clínico psicanalítico, uma prática que também é lugar de um pensamento ambíguo. Portanto,

há uma particularidade da interpretação psicanalítica relacionada à arte, que se apóia na maneira própria de pensar inventada por Freud (MEZAN, 2002). Ela é estabelecida do singular pelo singular e se define pela percepção dos efeitos inconscientes tanto na atividade do analista quanto no que está sendo analisado. Assim, a interpretação é construção de sentido e o seu instrumento primordial é o inconsciente do analista, da mesma maneira que é acesso para a obra, na concepção de Pareyson, a espiritualidade do leitor.

A prática psicanalítica, deste modo, compromete pessoalmente o intérprete devido à sua implicação no objeto investigado, o que do ponto de vista de Frayze-Pereira, coloca a psicanálise da arte fora dos limites de uma simples psicanálise aplicada, pois não se restringe a uma verificação do método ou dos conceitos da psicanálise. Sugere então, um modo de trabalhar, segundo o que Freud (1969e) realizou em “Moisés de Michelangelo”, quando vê a obra segundo a modalidade específica da escuta psicanalítica; uma leitura relaxada, uma atenção flutuante.

De fato, no texto de 1914, Freud mostra que a intensidade do efeito da obra sobre ele urdiu a necessidade de uma interpretação que o permitisse compreender porque foi de tal modo afetado. Para esta empreitada, usa vários autores como referência, tenta uma reconstrução histórica, encomenda pontos de vista diferentes da escultura a um desenhista. Mas o impacto o leva a retornar várias vezes a *San Pietro in Vincoli* para observá-la, pois, afirma, “(...) nunca uma peça de estatuária me causou impressão mais forte do que ela” (FREUD, 1969e, p.255).

Para Frayze-Pereira, Freud percebe que a obra possui uma dimensão invisível cuja construção é suscitada pelo visível, o que o leva a considerar uma gênese imaginária,

intrínseca à escultura e é isto que ele busca apreender. Deste modo, ao situar seu campo de compreensão na dinâmica que vincula seu olhar à obra e esta ao olhar e na experiência que ali se cria, Freud possibilita a “implicação” da psicanálise no campo da estética da recepção, construindo uma leitura na qual o espectador se infiltra no campo da criação. E assim, sustenta-se a noção de psicanálise implicada: no trabalho com a manifestação singular da obra na relação com o leitor psicanalista, no campo transferencial, portanto.

Fazendo isso, não efetua apenas uma troca de nomes espirituosa, mas introduz a psicanálise no campo da estética pela principal via de acesso aos fenômenos que seu procedimento permite. Pois, do mesmo modo que cabe à escuta psicanalítica na clínica permitir a livre associação do paciente e tecer cada interpretação específica para cada paciente particular e para cada momento do processo, cabe ao receptor-analista, na arte, adotar uma atitude mental aberta ao outro e trabalhar com a manifestação singular da obra na relação consigo.

Deste modo, buscando estabelecer parâmetros para a contribuição da psicanálise à reflexão estética, conclui-se que a utilização do método psicanalítico, que insere o observador de forma encarnada no campo de observação, atende simultaneamente às exigências da estética e da psicanálise. Se, para aquela, o inclui como leitor da obra, tal como a noção de congenialidade, para esta prioriza a contra-transferência em sua escuta; a atenção flutuante significando a associação livre, dentro da experiência que a relação da dupla instaura. Assim, o campo ampliado no qual a arte hoje opera, levaria a presença da psicanálise na seara estética com o melhor que o psicanalista tem a oferecer à crítica contemporânea da arte. Pois, afirma Frayze-Pereira (2006), diferentemente da crítica moderna, que supõe o crítico como legitimador da obra e mediador desta com o público, a crítica contemporânea centra seu

interesse na legibilidade das obras e na participação das situações propostas pelos artistas. Exige de seu crítico o pensar sobre sua experiência. Um pensamento encarnado, ou seja, “o pensamento como a experiência do que se pensa em nós quando pensamos”.⁵

Estas questões da crítica contemporânea de arte remetem à figura do curador. De fato, como afirma Lagnado (2008), a partir dos anos 1980 consolida-se a penetração do curador na esfera da crítica da arte, como um especialista em busca de uma organização simbólica das manifestações artísticas. A tarefa de um curador não é dissociada de uma atitude crítica, uma vez que a crítica exige a pesquisa como condição primeira para o processo de conhecimento. Mas, embora sendo um espaço crítico, a curadoria distingue-se por determinar cortes seletivos para a intenção de um projeto, fruto de pesquisa que envolve a observação *in loco* da produção artística. Neste sentido, o convívio com o artista e sua obra é imprescindível para que se estabeleça um diálogo que não seja estranho à posição artística. E, como não parte de uma grade *a priori*, afirma ela, o curador estabelece um conhecimento hermenêutico “quase clínico” porque nasce de seu olhar na prática cotidiana do artista.

O marco de ruptura para o papel de curador nos séculos XX e XXI foi realizado por Harald Szeemann na exposição “*When attitudes become form: live in your head*”, no Kunsthalle, em Berna, 1969. Ao recusar como critério de leitura a tendência, o estilo ou o movimento artístico, Szeemann baseia-se na atividade dos artistas para eleger um emblema único para a mostra. Apresenta, então, uma nova forma desmaterializada de trabalho, onde o ato ou o processo de criação é tomado como obra de arte. Deste modo, não são mais os trabalhos que importam, mas as atitudes.

⁵ CHAUI, 1995:476; citada por FRAYZE-PEREIRA, 2006, p.376

Assim, uma seqüência de *happenings* tem lugar. Na rua, Michael Heizer destrói a calçada. No interior do espaço expositivo, Richard Serra borrifa chumbo quente nas paredes. “Quanto mais artistas vêm, menos é feito”, afirma Szeemann⁶ em seu diário. A reação da imprensa e do público é de rejeição.

Contando com sessenta e nove artistas iniciantes de diferentes partes do mundo, entre eles Joseph Beuys e Richard Serra, “*When attitudes become form: live in your head*” mostra a intenção do curador de não se ater a um critério ordenado de história da arte. Ele reúne os diferentes trabalhos de forma errática nas salas, de maneira a criar uma “arena” para a arte. A analogia com as touradas enfatiza a intensidade da experiência dos artistas, que ele procura manter viva na exposição; trata-se, então, da história da intensidade da arte. Seu objetivo é o de tornar o indivíduo visível como um exemplo de um comportamento de vida.

Pela primeira vez, a importância da forma parecia ser questionada totalmente pela conceitualização da forma: tudo o que tem uma certa forma pode ser mensurado, descrito, entendido, mal-entendido. Formas podem ser criticadas, desintegradas, agrupadas. Tudo o que não tem forma, tudo o que rejeita tornar-se forma, tudo o que é infielmente não-forma, escapa de ser medido e descrito e, portanto, escapa da significação. Oscila entre ser um trabalho, conceito, processo, situação, informação, na dramaturgia da abertura do evento, na qual gestos significam isto e aquilo (MÜLLER, 2006, p.18)⁷.

É a partir desta experiência que Szeemann adota a postura de curador independente, ou seja, desligado dos vínculos com as instituições, o que define o papel de curador da maneira como entendemos até hoje. Em seguida foi convidado para a Documenta 5, em Kassel, 1972. Edição que também é um marco na história da mostra, e que sofre uma reorganização no quadro das decisões artísticas: desfaz-se o conselho e assume um pequeno grupo sob a liderança de Szeemann. Neste caso, sua estratégia curatorial baseia-se na elaboração de uma

⁶ Citado por MÜLLER, 2006, p.14.

⁷ Tradução feita pela autora.

somatória de narrativas efetuada na primeira pessoa do singular. Trata-se do conceito de mitologia individual, que aproxima as possibilidades do mito e do indivíduo; do coletivo e do individual. O termo foi sugerido pela exposição do artista francês Étienne Martin, no mesmo Kunsthalle, cujos trabalhos situavam-se à margem da compreensão da cultura oficial.

Deste modo, Sezeemann descarta o critério de nacionalidade ou estilo para a mostra. Para ele, um artista poderia ser um pintor geométrico ou um artista gestual e ambos compartilharem o mesmo espaço expositivo. O foco está em que cada um possa viver sua própria mitologia, entendida como um lugar espiritual no qual uma pessoa organiza os signos, os símbolos e os sinais que dão sentido ao mundo.

O conceito de mitologia individual, por outro lado, implica na idéia de curadoria como autoria. Diz ele: “Então a Documenta tornou-se pioneira desse novo estilo. Transformou-se a imagem do curador, que deu uma imagem à mostra, a mostra de um autor” (SZEEMANN, 2006, p.174). Autor que tem como exigência estar conectado com os artistas e suas idéias, para criar as suas próprias associações. Em certo sentido, criar a sua mitologia individual. Na concepção de uma exposição, é a voz interior, afirma, “que te indica onde colocar os acentos, como mesclar a alquimia para criar o mundo” (SZEEMANN, XVIII, p.148).

Em 1980 cria para a Bienal de Veneza o *Aperto*, seção da mostra voltada a artistas jovens, que ressurge, novamente sob a regência de Szeemann, nas edições de 1999 e 2001 como *d'APER TUTTO*. Em profundo questionamento da estrutura de pavilhões para as representações nacionais, estes novos espaços permitem que os diferentes artistas dialoguem com seus colegas internacionais, exigindo que se estabeleça, a partir deles, uma confrontação global.

No Brasil, Herkenhoff, cujo projeto curatorial para a XXIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1998, é considerado exemplar, entende o trabalho de curadoria como um exercício de produção de conhecimento, um campo do pensamento crítico que lida com a presença e a corporeidade das obras e, para tanto, exige um envolvimento direto com o artista e intimidade com a obra. Trata-se de um exercício de produção de conhecimento efetuado pela construção de significados temporários sobre a obra, de forma a ampliar as possibilidades de sua leitura.

A XXIV Bienal adotou como tema a antropofagia e suas derivações canibalísticas. A idéia central é a de evidenciar a forma de assimilação cultural a partir da qual se construiu a cultura brasileira.

Como estratégia curatorial, Herkenhoff propõe a criação de áreas de contaminação. Ou seja, as relações cronológicas entre os trabalhos são ignoradas, evidenciando o diálogo entre obras contemporâneas com as de outros séculos. Temos ainda na memória a *Trouxa* ensangüentada de Artur Barrio convivendo com as telas de Francis Bacon. Como uma negação do cubo branco como o lugar ideal da arte proposto pela modernidade, a contaminação do contemporâneo com o histórico mostra aquilo que é importante para o presente. Como diz Herkenhoff (2008, p.47), a contaminação “se deu nessa passagem do tempo – no que é passado, no presente daqueles fantasmas do futuro na experiência humana, no processo social da história da arte e na arte contemporânea”. Assim, no “Núcleo Histórico”, tradicionalmente a parte da mostra dedicada a nomes consagrados na história da arte, são incluídos também artistas contemporâneos.

Se curadoria implica em submeter a obra a uma hipótese hermenêutica, é trabalho do curador produzir “saltos epistemológicos” que envolvam o conhecimento da arte e os modos

de pensá-la. Nesta tarefa, ressalta a importância de se buscar um diálogo poético com o artista e sua obra. O curador é um leitor entre outros; no entanto ele está comprometido com novas atribuições de sentido para o espectador.

De fato, sendo o curador um depositário do signo do artista, a partir do qual constrói um discurso, sua autonomia é “tanto um estatuto pessoal quanto constitui um dever, pois implica a defesa dos símbolos que lhe foram confiados” (HERKENHOFF, 2008, p.26).

Ou seja, um trabalho de curadoria implica em estabelecer uma estrutura cujo recorte evidencie certas questões que a obra suscita para a leitura e as possíveis respostas. Criando um espaço para a reflexão sobre a obra, o curador, a partir de seu projeto, é um guia para outros leitores. Sua função é a de abordar “visões, concepções ou intuições de um mundo que pode ser outro” (LAGNADO, 2008, p.17).

Desta maneira, este trabalho pode ser considerado um exercício de crítica contemporânea psicanalítica da poética de Flávia Ribeiro, que se desenvolve como uma proposta de curadoria. Se, pelo lado da crítica contemporânea de arte, ele cumpre seu interesse na legibilidade das obras e na participação da pesquisadora nas situações propostas pela artista, pelo mesmo motivo atende às exigências do trabalho curatorial, através dos recortes que são fruto de extensa pesquisa por mim efetuada no ateliê de Flávia, em convívio próximo.

No universo poético de Flávia, a estratégia curatorial sustenta-se pela construção de um formato de leitura que se estabelece por meio de um recorte pessoal, tanto da obra, quanto da fala da artista, esta entendida como exercício poético. Ou seja, trata-se de uma estratégia que

organiza um sentido a partir das associações nascidas no campo transferencial criado entre pesquisadora e pesquisada, o mesmo no qual a escuta psicanalítica tece a interpretação para cada paciente. Um sentido que só poderia ser construído por um psicanalista, portanto. A elaboração de um conhecimento “quase clínico”, como tão bem coloca Lagnado. De fato, o roteiro curatorial não parte de uma tese *a priori*. Pelo contrário, ele foi sendo elaborado a partir das questões que surgiram no decurso do processo. Apresento, então, minha leitura da poética de Flávia Ribeiro, que se articula a partir de quatro eixos principais: processo criativo, imagens poéticas, corpos em contato e jogos de olhares: olhares em jogo.

3 A POÉTICA DE FLÁVIA RIBEIRO¹

“a pele é o que mais profundo existe”

Paul Valéry

¹ Os trechos grafados em itálico referem-se ao texto-fala da artista trabalhado pela autora.

3.1 PROCESSO CRIATIVO ¹

Flávia Ribeiro nasceu em São Paulo, em 1954. Portanto, acho que posso me considerar da mesma geração, uma vez que temos a diferença de apenas seis anos. Foi longo o percurso que empreendemos juntas: conto, para este trabalho, com extensas entrevistas efetuadas em seu ateliê e que abarcam, com intervalos, o período de 1995 a 2007.

Por duas vezes encontrei-a em algum momento anterior à produção. O primeiro, em 1995, antecedeu a participação na XXIII Bienal Internacional de São Paulo e o segundo, as exposições com trabalhos feitos em parceria com outras artistas, em 2003. Nestas ocasiões, ocorreu-me que a sensação era de medo do vazio que se abria diante dela, pela ameaça dele não estar prenhe de possibilidades.

Eu não estou trabalhando nada, nada. Tenho anotações, eu tenho algumas idéias, mas eu estou muito angustiada com isso. Mas agora eu já entendi que é assim, eu acho. Mas não está acontecendo nada. Estou esperando, mas eu acho que é isso mesmo, mas eu começo a ficar angustiada, entendeu, o que vai acontecer, o que vai sair. Às vezes eu acho que eu perco um pouco isso, eu acho que perco intensidade. Sei lá, nem sei. Nem vou falar nisso, me dá uma moleza. Acho que hoje não está resolvendo nada no meu trabalho, assim. Realmente acho que tem horas que eu... O que vai acontecer, o que vai sair. Tantas vezes você vai para um lugar e não sai nada. Ou de repente isso desemboca em outro lugar.

¹ Sobre o processo criativo da artista, ver REA, S. **Transformatividade. Renina Katz, Carlos Fajardo e Flávia Ribeiro: aproximações entre psicanálise e artes plásticas**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2000.

A experiência do vazio, aos poucos, pode ser preenchida. É no ateliê que as coisas acontecem. É lá que as experimentações abrem caminhos para novas pesquisas e onde a artista cria um espaço interno para poder sonhar.

No outro ateliê tinha um monte de manchas no teto ... Nossa, eu fiz tantos trabalhos a partir daquelas manchas! Essa coisa de deitar, depois dormir e acordar e trabalhar e ficar pensando, quanta coisa eu tenho ali para incorporar.

O ateliê também é local para a experiência de “aquecimento”. Pode andar de bicicleta ou ler. Pode também, dedicar-se ao jardim para criar uma mudança de foco e permitir ampliações de pensamento. Em sua concepção, trabalho é algo que abrange mais que a manufatura propriamente dita. Neste sentido, o “aquecimento” parece fundamental para o trabalho de sonhar. Nos períodos em que a entrevistei, pude com ela compartilhar de momentos nos quais folheávamos seus álbuns de fotografias e anotações, desenhos, citações de livros, imagens. Passeio efetuado por um universo parcialmente conhecido, por já ser vivido, mas simultaneamente aberto para o novo, pois em busca de indicadores e possíveis pontos de partida. Estes momentos deram-me a dimensão da importância dos cadernos de anotação da artista.

Eu vou trabalhando e tem sempre esses cadernos aqui, são meio arquivos, memórias. Na verdade, há anos até porque esse caderno é de 84. No começo era mais de desenho. É assim: vou anotando ou desenhando ou fazendo coisas que me interessam de alguma forma. Então, não tem nenhum compromisso. Aí eu fui percebendo que nos últimos anos tinha uma coisa cada vez mais com a palavra. É engraçado porque funciona muito com a palavra mesmo, com a literatura. São coisas que me dão subsídios para “palavrizar” o próprio

trabalho. Antes eu só fazia anotação assim: desenho, imagem. E agora cada vez mais texto. Tem vários cadernos. Acho que é para a memória que têm os cadernos. Sempre tive essa coisa de caderno, eu sempre convivi com os cadernos de anotação. Tem vários, vários...

De igual importância são os dicionários de latim ou etimológico, que, junto com os cadernos, servem para que Flávia pense seus trabalhos. Segundo a artista, uma necessidade de “palavrizar” o que faz.

Tem um negócio com latim em todos os meus trabalhos. Eu uso as palavras assim. Têm sempre esses cadernos, que são meio arquivos, memórias. Vou anotando ou desenhando ou fazendo coisas que me interessam de alguma forma. Aí eu fui percebendo que nos últimos anos tinha uma coisa cada vez mais com a palavra. Daí eu fui reparando cada vez mais em palavra e menos em imagem. Então, são coisas que, de certa forma, me dão subsídios, sei lá, “palavrizar” o próprio trabalho.

Muitas vezes a parede do ateliê funciona como uma página do caderno, onde cria suas marcas na parede e no chão, escrevendo ou colocando à mostra trabalhos em andamento, ou ainda fotos de obras ou da própria parede em composições anteriores.

É um arquivo onde eu fico vendo o que está me interessando. De repente eu crio outras relações, vou lá e ponho umas bolinhas em cima dos desenhos, ponho o papel do lado do gesso, vou criando relações entre as coisas, que eu acho que me ajudam a pensar.

Mas a parede também é fotografada, em registro para o caderno de anotação, criando uma relação que também é instrumento para seu processo criativo.

A partir da experiência de um vazio assustador que a artista mostra, retomo as idéias de Bion (1966), que se dedica à elaboração de uma teoria do pensamento. Para isto, parte da necessidade de se construir na mente um aparelho para pensar, apoiado basicamente em dois mecanismos: a relação dinâmica entre algo que é projetado e um objeto que contém, e a relação igualmente dinâmica entre as posições kleinianas esquizoparanóide e depressiva.

Sua hipótese fundamental é a de que os pensamentos originam-se das experiências emocionais, ou melhor, da operação que se efetua para que se possa a elas atribuir significados. Em etapas muito precoces do desenvolvimento, o modelo que inaugura esta possibilidade é a relação entre a mãe e seu bebê, relação originária para ao desenvolvimento da capacidade para pensar.

São três os tipos de experiências emocionais básicas, com seus vínculos característicos: L (amor), H (ódio) e K (conhecimento) e seus correspondentes negativos -L (menos amor ou anti-amor), -H (menos ódio ou anti-ódio) e -K (menos K ou não conhecer). Trata-se, desta maneira, não apenas da idéia kleiniana de amar e odiar o objeto, mas também de conhecê-lo e ser conhecido por ele, pela inclusão do vínculo K. A idéia das ligações positivas e negativas, por sua vez, permite a consideração de confrontos mais complexos entre eles.

Em sua teoria sobre o pensar, Bion (1994) sugere uma classificação dos pensamentos segundo sua história evolutiva: pré-concepções, concepções ou pensamentos e conceitos. A concepção é um produto mental que se dá no encontro de uma pré-concepção com uma realização. Todo indivíduo nasce com uma disposição que corresponde a uma expectativa de seio e no encontro com o seio real, esta expectativa inata de seio une-se à percepção da

realização de um seio nutridor, produzindo uma concepção. É importante ressaltar que a concepção está associada a uma experiência emocional de satisfação.

Já o pensamento, refere-se à união de uma pré-concepção com uma frustração, ou uma realização negativa. O modelo proposto é o de um bebê cuja expectativa de seio encontre uma realização de um não-seio disponível para a realização. Decorre daí a vivência interna de um não-seio mau interno e destruído, como no sentido kleiniano. Se o bebê consegue tolerar a frustração, reconhecendo que há um hiato entre o desejo e sua realização, o não-seio transforma-se em pensamento, desenvolvendo o aparelho para pensar. Da mesma maneira, a tolerância à frustração permite que a união da concepção com as realizações, sejam elas positivas ou negativas, dê início aos procedimentos necessários ao aprender com a experiência emocional.

Bion efetua uma ampliação do conceito de identificação projetiva formulado por Klein (1991), para além de seu caráter expulsivo com o intuito de livrar-se de sentimentos insuportáveis, forçando-os dentro da outra pessoa, através do controle imaginário. Sugere outra maneira de pensá-la; enquanto tentativa de comunicação. Processo no qual a projeção de sentimentos caóticos para dentro do outro, busca um espaço de acolhimento e atribuição de sentido.

Partindo de Melanie Klein, afirma:

Melanie Klein descreveu um aspecto da identificação projetiva relativo à modificação de temores infantis. A criança projeta parte da psique, isto é, de seus sentimentos maus, dentro do seio bom. Daí, são, no devido tempo, removidos e reintrojados. A permanência deles no seio bom faz com que pareçam modificados de tal maneira que a psique da criança tolera bem o objeto introjetado. Da teoria, acima, para uso como modelo, abstraio a idéia do continente. A este último, designarei pelo termo conteúdo (BION, 1966, p.108).

Portanto, a relação inicial do bebê e sua mãe dá-se no interjogo de continente e conteúdo, na oportunidade que as experiências com o seio real oferece para que o bebê insira, por meio da identificação projetiva, seus sentimentos mortíferos no psiquismo materno.

O bebê suposto nesta teoria executa um procedimento que visa a eliminar o excesso de estímulos que agem sobre sua rudimentar capacidade de suportá-los. Trata-se de experiências emocionais muito primitivas, ligadas à carência do objeto a que ele necessita e que são vividas como a presença do seio mau, ou o não seio. São qualidades sensório-motoras de experiência de morte e angústia de aniquilamento. Experimentadas pelo bebê como elementos crus e concretos, ainda não podem ser discriminados de um objeto psíquico. Na terminologia de Bion, os elementos-beta.

Bion postula uma dinâmica relacional marcada pela identificação projetiva sob uma forma realista, que, diferentemente da conceituação inicial de Klein, implica na cooperação por parte do objeto no qual os elementos-beta são projetados. Ou seja, uma identificação projetiva realista bem sucedida é aquela que depende não só do estado mental daquele que projeta, mas também do estado mental do objeto (CAPER, 1997). É esta a conduta que visa a despertar na mãe sentimentos que o bebê nela evacua. A capacidade de *rêverie* da mãe é o órgão receptor da colheita de sensações que o bebê experimenta em relação a si mesmo. Se a projeção não for aceita, o bebê reintrojeta não um medo de morrer tolerável, mas um pavor indefinível e sem nome.

Deste modo, quando a mãe pode abrigar em sua mente os elementos-beta e, por meio de seu devaneio, exercer a função de um continente que recebe e modifica as angústias ali depositadas, exerce a função-alfa para seu bebê. Transforma, assim, os elementos-beta em

alfa. Os elementos-alfa são, pois, aquelas impressões sensoriais e as experiências emocionais transformadas em imagens úteis para o domínio mental na formação de pensamentos oníricos, o pensamento inconsciente de vigília, os sonhos e as capacidades simbólicas.

Depende da capacidade de *rêverie* materna receber as identificações projetivas do bebê e sonhá-las para ele, desempenhando o papel de um continente que contém os conteúdos, proporcionando limites e atribuindo nomes à experiência crua. Portanto, o que era aterrador, mortífero, sensorial e quase somático, pode ser transformado em algo mental e possível de ser pensado. Só quando a criança puder transformar sua experiência emocional, é que será capaz de experimentar o seio mau presente como o seio bom ausente, ou seja, através de sua própria função-alfa torna-se capaz da idéia de um seio ausente, desenvolvendo a capacidade para pensar e de discriminar as qualidades psíquicas das sensoriais. O domínio do vínculo K, portanto.

Neste sentido, a manifestação mais primitiva de K dá-se no relacionamento entre a mãe e a criança, entre continente e conteúdo, na base para o desenvolvimento de um aparelho mental para pensar, até que o bebê possa ter a função-alfa instalada dentro de si. Quando esta relação é satisfatória, a criança internaliza um objeto que é capaz de conhecer e pode ter a idéia de um mundo que quer conhecê-la e ser conhecido por ela.

O ateliê, os dicionários, a busca por “palavrizar” o trabalho podem evidenciar esta relação continente/contéudo e o trabalho de sonhar sentidos para a elaboração dos mesmos. Em certos momentos, eu participo com o meu devaneio, produzindo associações. No próprio momento da execução, a relação também evidencia estes aspectos dinâmicos, em uma alternância das funções de conter e ser contido.

Na hora em que você vai produzindo (o trabalho), ele vai te fazendo perguntas. Vai te encaminhando. Tem uma coisa assim: você vai fazendo o trabalho e tem uma hora que ele começa a te direcionar, por onde ir, como fazer. Eu tenho que fazer um pouco o trabalho para depois ele me falar um pouco dele...

A questão da possibilidade de suportar o não-seio, ou o não saber, revela-se na angústia ameaçadora anterior à execução de trabalhos:

Estou me sentindo no “limbo”. Então, tem esses ciclos. Eu estou naquele ciclo do “limbo”, do nada. Até a semana que vem vou tirar tudo. Preciso dar um jeito para dar o vazio, para entrar no vazio. Aqui está apertado, então acho que precisa do branco. Vou tirar tudo, vou limpar tudo. Nem que seja para dormir aqui o dia todo. E aí dentro deste vazio, a partir deste vazio, começar a preencher esse espaço.

A outra relação funcional dinâmica apontada por Bion (1966) como fundamental para a origem e o desenvolvimento da capacidade para pensar é a interação contínua entre as posições esquizoparanóide e depressiva, que funciona como um mecanismo dentro da estrutura continente-conteúdo para permitir que os pensamentos contidos possam crescer em complexidade.

O que Bion (2004) sugere é que há uma oscilação entre a desintegração ou dispersão e a integração, inerente ao processo de crescimento mental, e isto pode provocar uma mudança catastrófica, nome que adotou para um tipo particular de configuração ligada a estruturas de transformação. A mudança catastrófica é uma função psicológica que envolve a alteração de um sistema pré-existente e a violência inerente a ela, uma vez que há a desorganização de

algo constituído anteriormente. Ela impõe uma ruptura perceptiva, portanto. Chama-se evento catastrófico, deste modo, pela transformação que provoca em um meio K, pois conhecer é tolerar o confronto de uma expectativa com fatos.

Com o conceito de mudança catastrófica, Bion (1973) provoca um corte na concepção da dor mental como ligada à frustração. A partir daí, prazer e dor estão unidos, pois o impacto da nova idéia que surge também detona a estabilidade da estrutura cognitiva anterior (MELTZER, 1987). No entanto, esse conflito essencial, a partir de cuja matriz o aprender da experiência se desenvolve para produzir a mudança estrutural, precisa encontrar sua significação pela função-alfa para tornar-se disponível para os pensamentos oníricos e outras formas simbólicas. De fato, pois a experiência que faz aprender é aquela que pode ser nomeada. A tolerância a esses conflitos é a capacidade negativa, termo emprestado do poeta romântico Keats para designar a capacidade de permanecer na incerteza e no não-saber.

Trata-se, pois, de uma mudança que implica na superação de uma brecha por um salto emocional e conceitual, necessário para se atravessar este espaço vazio. Na flutuação entre a dispersão da posição esquizoparanóide e a integração da posição depressiva, cria-se uma zona “trans”, de incerteza e indeterminação, local de passagem contínua entre elas (SOR;GAZZANO,1988). Assim, a particularidade da mudança catastrófica é o estado de trânsito, que exige a suportabilidade da capacidade negativa, já que o estado de mente “trans”, de um lugar a outro, implica na perda da segurança do que se tem para o que não tem. São momentos frágeis e efêmeros, tais como a angústia vivida pela artista também com o trabalho em andamento:

Eu odeio montanha russa. Acho que jamais entraria em uma montanha russa. Mas eu me sinto naquele “ushh”... Aí, você só relaxa quando chega lá embaixo. Parece que eu estou subindo, eu me sinto na subida, falando “ai que medo, ai que medo, será que vai dar, será que eu vou conseguir chegar lá embaixo...”

3.2 IMAGENS POÉTICAS

No processo de sua formação artística, Flávia Ribeiro iniciou seus estudos específicos na Escola Brasil, nos anos 70 e contou, entre seus professores, com Carlos Fajardo e José Resende. Depois, viveu por cinco anos em Londres, dois dos quais (1978-1980) na *Slade School of Fine Art (London University)*, onde se dedicou ao aprofundamento dos procedimentos técnicos e à pesquisa da gravura.

Eu lembro que o professor olhava as coisas que eu tinha feito aqui e falou: a primeira coisa que você vai aprender é imprimir. Escolher o papel, fazer tinta. Porque eram aquelas coisas cagadas, papel fino com as bordas sujas de dedo. Lá percebeu que seu interesse, apesar de centrar-se na gravura, não se ligava às questões referentes ao número de cópias ou tiragem. Tinha essa coisa de produção. Então o professor chegava lá na minha mesa e falava: essa aí, taca uma cor, pronto, imprime, faz uma ediçãozinha e acabou, começa outra. Até o fim da semana eu quero mais duas. Tinha uma coisa de quantidade, era produto. Completamente 'pfu'. Quando voltou ao Brasil, continuou a gravar, mas considerou que a gravura tinha muitos limites, entre eles o do tamanho, e decidiu pintar para entender o que é a pintura. Como diz: Eu tenho que fazer para entender, para depois poder até falar.

No período vivido na Inglaterra, a experiência marcante foi a oportunidade de freqüentes visitas ao *British Museum*. Juntas, folheamos seus álbuns e cadernos; as anotações deste período de sua vida. Aqui, posso perceber os interesses que delimitam o universo de seu trabalho, como veremos adiante. Flávia ficou por quatro anos contínuos em Londres, quando passou a freqüentar o museu.

Ah! Vou no meu pedaço predileto do museu (a sala dos manuscritos). E não é que começo a chorar que nem uma louca! Tudo bem, me emocionei, sei lá, mas foi uma coisa esquisita! No dia seguinte eu fui lá, passei no mesmo lugar e chorava, chorava, chorava. Fiquei com aquele negócio. Aí falei: um dia eu tenho que entrar nesse lugar...

De fato, posteriormente voltou a Londres por mais um ano, este dedicado ao museu, especialmente ao departamento de manuscritos, onde pesquisava durante dias.

Fui rever um monte de coisa de Alquimia, porque, na verdade, eu tinha que ter um pretexto de pesquisa para arrumar a permissão. E daí eu falei que queria fazer uma pesquisa de encadernação, construção de livro na Idade Média. A coisa mais antiga que eu vi foi um papiro do século V. Vi Bíblias, livros de botânica. Tinha a coisa da mandrágora, aqueles desenhos. Aí eu fui vendo o negócio de encadernação. Capa folheada a ouro com cristais, com esmalte, com bordado de fio de ouro e prata: a crucificação de Cristo. Tinha um livro de um médico que era com capa de carvalho. Não sei se era do século XVI. Tudo costurado com tripa de carneiro. Aí eu aproveitava e via o que tinha dentro. Os assuntos mais loucos, porque se você pede pela encadernação, você tem a surpresa do assunto. Eu vi um monte de coisa de Alquimia. Muito difícil de entender porque é manuscrito. Depois é tudo em alemão, gótico. “Alchemy and Chemistry” no século XVII. No começo acho que foi bem a coisa da Alquimia mesmo.

Interessante aproximarmos o interesse da artista pela biblioteca do *British Museum*, uma vez que a Alquimia chegou ao Ocidente em meados do século XII, pela mão dos árabes, a partir do Califado de Córdoba e suas bibliotecas, na Espanha (HUTIN, 1992).

2.2.1 A Alquimia

O interesse de Flávia nas visitas ao *British Museum* também se centrava na Alquimia. Senti-me, então, estimulada a buscar quais aspectos alquímicos poderiam estar presentes em sua poética.

O primeiro homem que falou de Alquimia como ciência foi Zósimo de Panópolis, de origem grega e que parece ter vivido no século IV em Alexandria, no Egito. O postulado fundamental dos alquimistas era a existência da pedra filosofal que, atuando como catalizador, convertia os metais enfermos ou impuros em ouro (VIDAL, 1995).

Para Eliade (1979), sua provável origem está no encontro com as mitologias e as técnicas dos mineiros, fundidores e ferreiros. Ele nota que certos simbolismos e operações alquímicas têm solidariedade com os das técnicas arcaicas ligadas ao processo evolutivo da matéria, nos trabalhos de mineração, fusão, e fundição. A tarefa destes homens seria a de intervir no ritmo temporal cósmico, para modificar as modalidades da matéria em tempo acelerado. O forno substitui a matriz telúrica, pois é nele que os minerais completam o seu crescimento. Ora, o fundamento para a obra alquímica é a idéia da transmutação do homem e do cosmo por meio da pedra filosofal, que suprimiria o intervalo temporal que separa a condição de um metal imperfeito de sua condição final, convertido em ouro. Como a pedra realizaria a operação de forma instantânea, simultaneamente substituiria o próprio tempo. Os aparelhos do alquimista oferecem-se como sede para uma volta ao caos primordial, em um processo no qual as substâncias neles morrem e ressuscitam para serem finalmente transmutadas em ouro. Assim, este ponto de contato entre o artesão metalúrgico e ferreiro das sociedades arcaicas e o alquimista, seria uma das principais fontes da Alquimia.

A Alquimia baseia-se na crença na unidade cósmica, a chamada teoria da unidade da matéria ou Ouroborus. Postula a matéria una, ou seja, tudo o que é corporal, seja homem, animal, planta, mineral, possui a mesma essência. Portanto, a cosmogonia alquímica parte da idéia de um ser único que pode tomar formas diversas, combinar-se a si mesmo e produzir novos corpos, em número indefinido. A esta matéria primeira dava-se o nome de semente, caos, absoluto (HUTIN, 1992).

Deste modo, o processo de criação alquímica inicia-se na matéria primeva, na qual dois elementos encontram-se em oposição inconciliável e em conflito violento. Para o prosseguimento da tarefa com sucesso, deve-se transformar esta matéria em harmonia perfeita, gerando a pedra filosofal, símbolo da unidade cósmica. Roob (2006) sugere duas catástrofes cósmicas como causas do caos inicial dos elementos, que é base da Grande Obra. A queda de Adão, elemento andrógino e de unidade original, que vai para o mundo dos opostos e a revolta de Lúcifer, que rompe com as figuras celestiais e cai no abismo das trevas.

A Alquimia pode ser considerada por diferentes aspectos. A concepção como uma mística, tem como objetivo a depuração da alma e a metamorfose do espírito. As operações químicas sucessivas da preparação da pedra descrevem as sucessivas purificações do ser humano na procura pelo conhecimento. As operações são espirituais e a matéria sobre a qual é preciso trabalhar é o próprio homem. Neste sentido, a pedra designa o fim do processo de iniciação: o homem transformado. O processo de aperfeiçoamento dos metais, deste modo, é condição para a ascensão espiritual do homem, assim como a recíproca é verdadeira.

A Alquimia como Magna Arte, considera a Grande Obra como a reintegração do homem em sua dignidade primordial. A pedra filosofal traria a excelência iluminativa física e

moral, a felicidade perfeita, a influência sem limites sobre o universo, a comunhão com a primeira causa. Encontrar a pedra filosofal, segundo este ponto de vista, é descobrir o Absoluto, possuir o conhecimento perfeito. Assim, o adepto tem acesso à imortalidade e o ser humano se faz Deus.

Por sua vez, a Alquimia prática trata da procura da pedra filosofal em seus dois principais aspectos complementares: a transmutação dos metais (a Grande Obra) e a medicina universal. Para os adeptos, os metais eram vivos e, em estado de saúde, deveriam aparecer na forma de ouro. Em virtude do princípio de unidade, a pedra era também fabricada em forma líquida, como um medicamento - a Panacea, o elixir da longa vida.

Considerando o aspecto místico, Eliade (1979) aponta que na pesquisa alquímica, a vida da matéria adquire uma dimensão espiritual. Assim, ao assumir o sentido iniciatório do drama e do sofrimento, a matéria também assume o destino do espírito. As provas iniciatórias, que no plano espiritual conduzem à liberdade, à iluminação e à imortalidade, levam, no plano da matéria, à transmutação, à pedra filosofal.

São processos para a construção da Grande Obra, inicialmente a preparação da mistura primitiva que, no ovo filosófico, deve transcender-se em pedra. Este estágio exige o conhecimento dos fogos e do fogo secreto. Em seguida, deve-se formar um novo corpo a partir de dois outros corpos constituídos pela mesma matéria, mas posicionados antagonicamente. É o que torna possível a união do enxofre e do mercúrio, dando origem a diversos metais e minerais. A próxima etapa é a cocção da matéria no ovo filosófico, no qual a regulagem do calor e o do fogo inicia a Grande Obra. Suas cores indicam o estágio de desenvolvimento: após o casamento filosófico, a cor é o negro, relativo à putrefação, ao

cadáver e ao esqueleto. Progressivamente a pedra torna-se branca, possibilitando a prata, relativa à ressurreição e à recomposição do corpo que se decompõe. Passando por todas as cores do arco-íris, enfim, a rubificação, simbolizada pela fênix. Parte-se, então, o ovo filosófico, e se recolhe a matéria vermelha: a pedra filosofal, que misturada ao ouro fundido, aumenta indefinidamente em quantidade e qualidade (HUTIN, 1992).

2.2.2 A Construção dos Livros

Mas, a sala dos manuscritos do *British Museum* inicialmente tocou Flávia Ribeiro pelos livros que continha e posso notar que sua pesquisa no departamento surge de forma mais evidente em exposição na galeria Millan, São Paulo, em 1991 (figura 1).

Acabei fazendo esse trabalho dos livros: a construção dos livros. Tinham esses na parede, tinham outros na outra parede. São uns livrinhos meio voando, uma coisa da pintura, no limite das dimensões.

Flávia conta como desenvolveu este trabalho:

O primeiro livro que eu fiz era um almanaque, porque eram só umas folhinhas dobradas de tela com cera, com uns pontinhos no meio. Tipo um almanaque. Ah! Que legal isso, fazer meu livro assim, dá para fazer uma capa, vamos ver. Aí eu fazia tudo. Essas capinhas que seguram tudo. Têm umas com folhas de cobre, outras são folhas de mica. Comecei a inventar. Daí é legal que você vai descobrindo, vai acontecendo. Livro, coisa que eu tenho a maior intimidade, devo saber fazer, né? Aí você vai, faz assim, corta aqui, não,

*vou fazer dorsinho, daí deixa uma lingüinha e faço uma forma aqui. Costurar, não costurar...
Esses trabalhos eram todos costurados.*

Deste modo, em minha atividade de leitura da obra, como indica Pareyson, o movimento de percorrer o caminho às avessas, de reencontrar na forma formada sua forma formante. Ou seja, caminho pelas trilhas de seu processo criativo para entendê-lo. E, neste momento, também busco a etimologia das palavras.

Di Nola (1987), ressaltando o livro em seu aspecto material, aponta a conexão etimológica que revela a sua origem como objeto manufaturado. Os termos geralmente aludem à folha, à árvore e à madeira. O latim *liber*, como o grego *Biblos*, por exemplo, significam casca revestida por uma fina película. Em uma variante do grego, *Byblos* indica o papiro. O termo *codex*, por sua vez, significa tronco de árvore. Na antiguidade greco-romana é atestado o uso de folhas. O termo latino *tabula* está ligado à madeira, uma referência às tábuas de madeira revestidas de cera, sobre as quais se faziam incisões com estilete. Para os povos do mar Egeu, era corrente a escrita sobre a pele, sendo que “pele” e “livro”, para os jônios eram indicados com a mesma palavra.

Estes materiais constituem a primeira forma de livro, embora a casca, a madeira e as folhas fossem materiais não trabalhados e que não pressupunham uma indústria. Trata-se do pré-livro, um estágio preliminar ao uso do rolo de papiro, que surgiu no Egito. O papiro difundiu-se no mundo grego e no Império Romano e se manteve em uso relativo até o século XI, quando foi definitivamente substituído pelo pergaminho feito de pele animal e pelo papel.

Assim, Flávia continua a investigar o procedimento de construção do livro: *Então, agora faço a página primeiro, ou monto o livro primeiro? Vou montar o livro. Só os maiores acho que eu fiz as páginas. Ficaram muito grandes, fiz um livro que aberto tem dois metros. Não, vou montar no fim, daí ele já está pronto, fica mais fácil para passar o ferro elétrico.*

Cabe aqui um parêntese, necessário para apresentar as ferramentas adotadas pela artista. Noto que a maior parte delas é retirada do cotidiano feminino.

Tem essa coisa das ferramentas, assim, é super do universo caseiro. É o que eu aprendi. Minha mãe ensinou aquelas coisas: cozinhar, lavar, passar roupa, engomar. Agora eu estava querendo usar goma, goma de roupa. Então, goma, balde, ferro elétrico. Ah! É muito engraçado isso! Mas é um repertório. Porque às vezes você precisa grudar não sei o que com não sei o que. Aí você começa: vou soldar, daí a solda eu não tenho ou não pega. Aí você vai: cola de farinha, cuspe, costurar. Sabe, você vai usando o que tem. Isso é legal, porque é uma coisa que não tem um jeito certo de fazer. Ferro elétrico, rodo, agulha, linha, mesmo que não seja linha, é fio de cobre. Eu adoro ferramentas, eu adoro. E com toda essa parte de joalheria, eu conheci um monte de coisa. Martelo, esse é de joalheira.

O universo feminino também está presente na valorização dos livros, com a importância dada ao livro de química da bisavó que a acompanha.

Mas é interessante notarmos que quando a relação é entre livro e escrita, a referência à série livro/casca/árvore/pele, lembra que em outras culturas a raiz semântica da comunicação é “grafar”, “incisar”, “traçar sinais”, como o momento essencial no qual o homem, para transmitir o seu pensamento, fixa-o na matéria. Em hebreu, livro é *sefer*, que indica

originariamente incisão, sinal. A idéia de incisar liga-se a uma posterior elaboração semântica às idéias de pintar, traçar sinais. Em grego, escrever, incisar, grafar, pintar. Em latim, *scribere*, imprimir. Em alemão antigo, *writan*, talhar, escrever e *rizan*, desenhar, incisar. Em alemão moderno, *ritzen*, raspar e *reissen*, incisar (DI NOLA, 1987).

Portanto, há uma associação entre livro, escrever e o procedimento de feitura da gravura (figura 2). Mas, além dessa relação, Flávia produz livros com suas gravuras.

É o gosto de pegar um objeto. Ao mesmo tempo, é um livro e é gravura. É legal essa coisa de poder manusear. Qualquer livro que eu compro, eu gosto de sentir o cheiro do papel, tudo, o tipo de prensado. O tipo de encadernação... E muda. A gravura fica na parede e a gravura deve ser feita para ficar próxima de você.

Os álbuns funcionam como elemento organizador da percepção:

Agora eu estou fazendo um monte de álbuns de desenhos. São esses livrinhos. Esses dois são diferentes, cada um eu fiz uma edição de três. Não são exatamente iguais porque eu não consegui. Estou mandando encadernar porque é um papel que amarela rápido e traça gosta. Então, eu estou querendo preservar. Essa coisa de juntar os desenhos é bacana, porque estava tudo jogado na mapoteca. Essa coisa de juntar dá um corpo. Aí você consegue enxergar por onde você está transitando. Acho que foi legal.

Mas os álbuns não são apenas uma forma de organizar o material. A importância do livro está também em sua qualidade de objeto que propõe uma relação específica com o

espectador. E solicita um tipo de atitude que, de certa forma, refere-se à relação da artista com a matéria em seus procedimentos:

É diferente de quando você organiza, pode por em cima uma imagem, tirar outra. Às vezes você organiza coisas que, de outra forma, você não percebe tanto o sentido; você atravessa o sentido. Acho que é essa coisa de movimento. É diferente de quando você tem um trabalho pregado na parede. Aquela coisa contemplativa: ele lá, você aqui, você pode só passar e dar uma olhada... Você até pode sentar e passar um dia olhando. Este aqui tem uma coisa de movimento, uma coisa física, de você pegar e ficar próximo. E é muito difícil você pegar um livro e ficar horas na mesma página. Este aqui tem uma cadência, ritmo, acho que é um outro jeito de olhar a imagem. Às vezes você está lá na frente e vê que tinha outra lá. Aí você volta, olha, fica curtindo. Tem uma coisa de recortes, era um recorte, outro recorte, outro recorte, diferente do que aqui, que fica parado. E você tem que querer. Você tem que ir lá, tirar a luva, abrir. Ele vem e não é muito fácil de manipular, o que é uma coisa que eu gosto, por que tem a ver com a chapa da gravura, com uma certa resistência da gravura.

A Antiguidade anuncia o aparecimento histórico do livro quando entram em cena materiais trabalhados e tratados, que permitem a reprodução do texto em vários exemplares. Assim, adquire qualificação como objeto de mercadoria e troca, e principalmente, como veículo de comunicação cultural. A passagem é constituída pelo uso do linho e da seda, que pertencem à mesma família botânica do papiro de origem egípcia. Mas, configuram como trânsito entre o pré-livro e o livro também as plaquetas de terracota, argila e barro, sobre as quais são feitas as incisões de escrita cuneiforme na Mesopotâmia. Na China, a utilização da seda é comum e ocorre já antes da era cristã, sendo um dos principais materiais de escrita.

No trabalho de Flávia Ribeiro, o universo feminino no livro de gravuras impressas na seda presenteada pela mãe ou em linho, costurados por suas próprias mãos (figura 3).

É a primeira vez que faço impressão em tecido. Isto aqui era uma seda que era do enxoval da minha mãe. Os tecidos bons para impressão são o linho e a seda. Eu já experimentei outros tecidos, tipo algodão, organza. É muito bom porque você põe uma chapa entintada na prensa e, quando é papel, você tem que deixar de molho antes de entintar, secar, deixar na umidade certa. Neste caso, você põe a chapa entintada na prensa, põe a seda por cima e por cima você põe um papel úmido. Aí aquela umidade passa e, enfim, a seda consegue... Ah, não sei te explicar. Mas é mais fácil, é uma delícia, imprime bem.

2.2.3 A Passagem

Em sua pesquisa sobre a pintura, iniciada com mais determinação no retorno de Londres, Flávia Ribeiro perfaz um caminho que parte do pintar no chassi com tinta, e se desenvolve para trabalhos em tela, mas sem o chassi que tradicionalmente a sustenta. Aproximando-se da experiência da construção dos livros, ela costura uma tela na outra, ampliando seu campo de ação. A tela, trabalhada com cera misturada ao pigmento (encáustica), assemelha-se ao couro de um animal que foi remendado com grossos alinhavos. Assim, estes trabalhos expandem os limites do espaço e da própria pintura, que ganha uma escala real, conquistando a realidade: *É uma coisa em si*. Desta maneira, a obra começa a abandonar a perspectiva bi-dimensional. Agora, interessa tanto o verso quanto a frente, uma vez que a artista passa o preparado em ambos os lados da tela.

Quando eu comecei a trabalhar fora do chassi, eu cortava a tela, costurava, aumentava, virava o dobro, então tem essa liberdade. Como a questão não é mais a superfície, os trabalhos são inteiros; eles são o todo.

Com estas obras, nas quais a tela é unicamente coberta por encáustica ou por asfalto, a artista traz a questão do “entre” (figura 4).

Eu coloquei como um interesse entre o “entre” e as dimensões, o bi e o tridimensional. Então fica lá aquela coisa ali com cera, com asfalto. Na verdade tem uma coisa a ver com embalsamamento. E comecei a ver que eles ficavam lá pendurados e eles trabalham, por causa da temperatura. Então, às vezes, começam a virar. Aí eles ficaram meio vivos, se mexendo, aí eu falei: Poxa! Tem o “entre”!

Mas o “entre” já estava presente na exposição da Galeria Millan: *Quando eu fiz esses livros na parede, acho que tinha uma coisa de novo “entre”. Quer dizer, o livro já é tridimensional. Quer dizer, é bidimensional, mas, ao mesmo tempo, já é saltando da parede.*

Entre os trabalhos com encáustica, os que lhe garantiram o prêmio Itamaraty na XX Bienal Internacional de São Paulo, em 1989 (figura 5).

Tem uma coisa do trabalho quando eu estava fazendo aquelas pinturas com encáustica. Elas eram fora do chassis, só pregadinhas em cima e que já me interessava. Eu já reparava esse movimento. Elas não flutuavam, mas quando mudava o tempo, elas mexiam. Tinha essa coisa de estar solto. E eu percebi que era um lugar que me interessava e que continua. Acho que cada vez é mais patente essa coisa entre dimensões. É um bidimensional quase num

tridimensional. Na exposição dos livros eu os coloquei na parede, mas com distanciamento. Para mim era um pouco assim: a pintura se desprendendo e se soltando para o espaço. Aí que eu fui entender, realmente tem um interesse para mim que é essa coisa de limite entre as dimensões, alguma coisa no “entre”.

Em 1996, para sua sala de exibição na XXIII Bienal Internacional de São Paulo (figura 6), fazendo às vezes de uma parede, a pele de látex. Pendurada docilmente em um varão, dobra sobre si mesma, permitindo, pela visão lateral, a percepção de um espaço “entre”. A qualidade translúcida da peça possibilita a passagem da luz que se insinua pela dobra do trabalho. O limite da dimensionalidade frágil radicaliza as experiências anteriores, no painel de látex de grandes dimensões e de espessura fina o suficiente para a passagem de luz sem se romper. Trata-se de um trabalho que é seu próprio suporte e que se estrutura em sua capacidade de se sustentar. A idéia é que seja tão fino que se coloque no limite de sua fragilidade. Nessa folha de látex, são impressas flores, resultado de um percurso artístico que parte do desenho de flores até o uso da própria flor como material de impressão.

Nas outras duas paredes de sua sala nesta edição da mostra, flores com caules extremamente longos e finos, de latão fundido e banhado a ouro, colocando também a questão do limite, mas no caso, o limite de sua possibilidade de execução, pois há o risco do metal liquefeito esfriar no meio do caminho da forma. A questão do “entre”, portanto, remete também ao lugar da fragilidade, uma vez que coloca as possibilidades do limite não só da sustentação do trabalho durante sua execução e exibição, mas também, no caso do látex, no tocante à sua durabilidade. Como se trata de um material que se altera com a passagem do tempo, sua conservação exige amoníaco, que oxida em contato com o ar e provoca no látex um processo de ressecamento até que ele quebre ou rasgue.

Os primeiros trabalhos com látex foram feitos para a exposição “*Reliquiae Rerum*”, em 1993 na Capela do Morumbi, em São Paulo (figura 7), seguida de exposição na galeria Millan, em 1994. Tratam-se peças de grande dimensão, com 4 metros de diâmetro. Toalhas de látex que ficam penduradas; são peles.

A passagem dos trabalhos de encáustica para os de látex, permite a associação com os processos para a obtenção da pedra filosofal, cujo estágio primeiro é a nigredo. Eliade (1979) aponta que a morte corresponde à cor negra adquirida pelos ingredientes. É a redução das substâncias à matéria-prima, à massa informe, o que corresponde, do ponto de vista cosmológico, à situação primordial; ao caos.

Um nascimento, uma construção, uma criação de ordem espiritual, afirma Eliade, tem sempre como modelo exemplar a cosmogonia, ciência que trata da origem e evolução do universo. O sentido profundo desses rituais é a idéia de que para se fazer bem alguma coisa ou refazer uma integridade vital, é necessário voltar à origem para repeti-la. Assim, o alquimista, ao retornar à matéria-prima, tenta obter a redução das substâncias ao estado pré-cosmogônico pois, para criar novas formas, urge dissolver as anteriores.

Na seqüência, a albedo indica a transmutação dos metais em prata. O que corresponde no plano espiritual a uma ressurreição, por certos estados de consciência, inacessíveis à condição profana.

A obra em vermelho, a rubedo, completa a realização da matéria em ouro. Estabelecendo uma analogia entre a experiência alquímica e experiência mágico-religiosa, a

obtenção da pedra filosofal equivale ao conhecimento de Deus. Por isso a pedra permite a reconciliação dos contrários, o que nos estágios arcaicos de cultura significa a realidade fundamental, o estado de totalidade, da perfeição e, por conseguinte, a sacralidade divina.

As telas sem chassi, embalsamadas, têm ligação com os trabalhos de construção dos livros, mas se ligam aos trabalhos de látex com o sentido desta passagem.

Eu pegava a tela, passava o asfalto dos dois lados. Embalsamava aquela lona branca, ela ficava preta. Então o trabalho todo começava no preto, na ausência de luz. Toda luz era trazida, ali, no muque. Tinha essa coisa como um mergulho mesmo. Então, você tem que ficar observando um tempo para começar a vir. São várias e várias camadas de cera e para você realmente enxergar a cor... E essa coisa da luz... Porque, em geral, você começa do branco. Eu começo tudo ao contrário, do preto. Aí eu tive essa associação com a alquimia, do preto. As telas começavam sempre do preto. Eram todos escuríssimos. Para você ver a cor, tinha que ficar lá dois dias olhando para o trabalho, para começar a ver. E ele começava do preto, daí tinha um monte de camada, aí você tinha que ficar olhando, aí vinha nas cores, as luzes. Começar do preto, para você tirar uma luz... Ó, realmente! Então, era uma coisa de ir lá para dentro, talvez, para ver que universo é esse, onde estamos. E aí no látex, era totalmente oposto: é a luz, é a delicadeza, é a fragilidade. Às vezes até bate uma coisa bruta, talvez até mais masculina no sentido dessa força massuda. De repente, nesses é mais o oposto, da clareza, da leveza, da coisa da pele, da coisa do limite. Eu acho que é uma passagem. Os outros eu penso naquele mergulho, para: "pá". Aí vem a luz, quer dizer, que então clareou. Comecei a enxergar, comecei a perceber outras coisas. Acho que tem uma clareza mesmo. Talvez tenha uma clareza maior de raciocínio também. Acho que eu fiz a passagem assim, sabe. O processo alquímico, assim. Eu acho que eu cheguei lá. Quer dizer, virou. E eu acho

muito legal. Na hora em que eu percebi: “Nossa!”. Eu com aquele trabalho todo preto, uma solidão, tinha que embalsamar tudo, “argh!”. E de repente veio uma luz mesmo. Neste sentido, essa coisa do ouro é muito...

A passagem dos trabalhos com encáustica para os de látex, até agora por mim entendida pelo ponto de vista da transmutação alquímica, ganha, agora, outros contornos. Retorno ao período que antecedeu a XXIII Bienal: observando fotos de seu antigo ateliê, noto, com certo sobressalto, um saco preto de considerável dimensão e volume, repousando no chão. Ocorre-me imediatamente a associação com um corpo morto, envolto por uma cobertura que o ocultasse. Quando questiono, a artista responde: *O trabalho está embaixo do plástico porque o piso era uma casquinha de cimento e brotava água. Então, se eu deixasse lá começava a mofar, ficava tudo úmido. Era muito sujo.* O impacto do oculto que se impunha na realidade enquanto presença, não me permitiu perguntar qual era o trabalho. Talvez também porque a questão para mim era o invólucro de algo desconhecido, que pude acolher internamente, aguardando alguma possibilidade de sentido.

Continuamos por alguns encontros olhando as fotos. Certa ocasião, algo novamente me chama a atenção: na parede do ateliê, vejo casulos, como se ali tivessem sido depositados para se desenvolverem. *Aqueles que estão ali pendurados é garganta de boi, que faz mortadela. Você vai ao Mercado de Pinheiros, daí você compra um pacotinho. Já comprei tripa que faz salsicha, elas vêm dobradinhas com um barbantino que amarra, é um objeto lindo.* O “objeto lindo” também me encanta pela transparência e promessa do que virá, supondo-o casulo. Comento que sugere a transparência do látex e a artista comenta: *É, tem, né... A cara... É semelhante, acho que fica tudo ali... Por isso que eu achei engraçado ir fotografando essas*

paredes, assim. Porque elas contam e às vezes eu descubro umas coisas, falo: “Ih, olha lá as coisas penduradas, olha lá não sei quê, que incorporou não sei onde”.

Os trabalhos de encáustica, que a artista refere como um mergulho no preto, “um ir para lá dentro”, remetem a um buraco negro que exige a mumificação e robustez de seu invólucro para que a experiência não seja a de um vazio sem fundo. E daí para a elaboração de um trabalho epidérmico, poroso: o uso do látex como pele, já insinuada pela concretude das tripas. Pele que pode oferecer contornos corpóreos, mas que estando solta, apenas dobrada sobre o varão como o trabalho exposto na mostra, cria um espaço virtual que solicita corporificação, encarnação.

Essa associação sugere o “estado primordial” de construção da pele psíquica (BICK, 1991), cuja função é limitar e conter as partes não-integradas do *self*. A idéia que Bick desenvolve é a de que em suas formas mais primitivas, as partes da personalidade são sentidas como não tendo força suficiente para manter uma ligação entre si. Torna-se necessária, para isso, a introjeção de um objeto externo capaz de cumprir a função de conservar estas partes unidas passivamente pela constituição de uma pele que funcione como limite. A contenção que esta pele proporciona pode mitigar a experiência de total desamparo diante da angústia de aniquilamento que a não-integração propicia. A passagem das obras de encáustica às de látex sugere o caminho do caos do estado não integrado à pele. Do buraco negro à contenção. O “objeto lindo” poderia sugerir um objeto continente, a partir do qual o trabalho-pele se efetua. A identificação gradual com a função continente do objeto permite a construção da pele psíquica. Introduce, também, a questão do interno do corpo, que se revela a partir do momento em que o látex-pele permite uma delimitação dentro-fora, possibilitando o

surgimento da fantasia de espaços internos e externos. Conceitos que serão úteis para o entendimento de trabalhos posteriores da artista.

Como ela própria diz: *Então, agora que você falou isso, é como se agora eu estivesse dentro do corpo. Legal isso que você falou assim, né, de repente vem a pele.*

Nos processos de construção da Grande Obra, a redução das substâncias à matéria-prima, à massa informe. Um retorno ao caos da situação primordial que pode, segundo Eliade (1979), também ser entendida como a morte ou o regresso a um estágio pré-natal. Penso ser este o corpo morto oculto pelo invólucro de minhas associações. O caos primordial apontado por Bick (1991), refere-se a um estado primitivo que é anterior aos processos de cisão e introjeção descritos por Klein (1991), uma vez que eles supõem que os objetos internos e externos estejam envolvidos por sua própria pele. Tal primitividade permite que o caminho do mergulho no escuro da indiferenciação e crueza dos elementos-beta, para a experiência de constituição da pele psíquica, seja entendido como o início da constituição de uma forma estruturante.

Anzieu (1989) também ressalta a função do Eu-pele para a contenção do psiquismo, assim como para a possibilidade de uma barreira fronteira entre o interior e o exterior. A pele enquanto envelope narcísico oferece proteção tanto em relação aos estímulos do mundo externo, quanto das tensões provenientes do interno. Isto configura, segundo seu ponto de vista, o momento em que o eu psíquico diferencia-se do eu corporal. É o início de uma auto-representação como um “eu” continente dos conteúdos psíquicos a partir da experiência de superfície corpórea. Gradativamente o Eu-pele assegura uma função de individuação do self, o que propicia o sentimento de ser único.

O Eu-pele possui uma dupla função. Ele estabelece limites e também permite que se efetuem trocas. Neste sentido, há uma aproximação com a barreira de contato de Bion, a partir do conceito homônimo postulado por Freud (1969f) em 1895, no “Projeto para uma psicologia científica”. Neste texto, a barreira de contato fora concebida com um funcionamento semelhante ao do pré-consciente da primeira tópica freudiana, retendo a quantidade e protegendo a qualidade dos estímulos para que o sistema nervoso pudesse tolerar o acúmulo de excitações.

Bion (1966), de seu ponto de vista, fala da função continente exercida pela função-alfa materna. A partir da massa caótica de elementos-beta indiferenciados e sem nome, a capacidade de *rêverie* da mãe introduz no psiquismo do bebê uma proliferação de elementos-alfa que se unem, formando uma barreira que inicia a separação entre fantasias inconscientes e consciência. Trata-se, então, da barreira de contato no sentido bioniano. Membrana semipermeável em contínua formação, ela simultaneamente separa e põe em contato o interior e o exterior, permitindo uma passagem seletiva entre eles. O aumento progressivo de elementos-alfa no psiquismo do bebê formará esta barreira, como resultado da reintrojeção de algo do espaço psíquico da mãe. Até que possa funcionar como um continente relativamente autônomo para as atividades psíquicas da criança (CABRAL, 1998).

Com a instauração da barreira de contato é possível a visão binocular, que utiliza simultaneamente o consciente e o inconsciente, a relação dinâmica entre continente e conteúdo e as posições esquizoparanóide e depressiva.

E, se o sentido do ritual alquímico refere-se a voltar à origem para repetir a cosmogonia, e assim, refazer a integridade vital para a criação de novas formas, posso traçar um percurso de passagem. Uma trajetória que parte do corpo morto ou oculto, em um mergulho no escuro da indiferenciação psíquico-corporal. Daí para a experiência de constituição da pele, como transformação de elementos-beta em alfa para a criação de uma separação que permita o contato entre eles, sem o risco de indiscriminação. Associação que surge como este momento de passagem de um trabalho a outro, mas que se repete com outras feições a cada novo momento criativo. Assim, os momentos criativos podem ser entendidos como a repetição de uma cosmogonia, e, de certo modo, da própria integridade da artista.

2.2.4 As Flores e o Metal

Dos objetos do mundo e da natureza, as flores são elementos de forte presença na poética de Flávia Ribeiro. Ela vai freqüentemente ao Ceasa para comprá-las e dedica-se à construção de um jardim, em integração vida, natureza, obra. As flores também secam em sua mesa de trabalho e nas paredes do ateliê. A passagem do tempo provoca transformações e elas adquirem novas feições. Noto que algumas adquirem aspectos de pedra ou de insetos. Outras mostram um amálgama com seus trabalhos:

É demais, parecem as minhas pecinhas quando cai a solda lá dentro e ficam com som. Este é jasmim. Tem que conhecer bem porque tem uma hora em que eles estão tão transformados que é difícil; precisa ter uma intimidade para você reconhecer quem é. É bom que é tudo do meu jardim. Engraçado esses galhos estarem aí. Porque eles têm muito a ver com a exposição de estanhos que eu fiz. Outro dia alguém viu (os galhos) e falou: Nossa, trabalho novo! Não, já fiz trabalho antes desses galhos.

A artista refere-se ao trabalho *Mundos Desorbitados* da exposição “*Corpus Consociatus*”, em 1999. Nas paredes da galeria Millan, sementes metálicas e galhos de estanho retorcidos surgem, na criação de uma natureza própria (figura 8); uma reorganização dos átomos, como afirma ela no catálogo. Mas a intimidade com as flores intensifica-se:

*Um belo dia eu peguei um lírio que eu estava desenhando e passei aquele lírio na prensa. Imprimi. Então, é uma gravura que é assim: a matriz dela é a própria flor e o suco dela ficou ali, impresso. Fiquei olhando, parecia uma coisa de alma. Daí eu achei uma expressão em latim que é *Floribus Explere*. Quer dizer: coberto com o suco das flores.*

Assim, *Floribus Explere* é o nome do trabalho.

A experiência do *Floribus Explere*, tanto no papel, quanto no látex (figura 9), relaciona-se com os desenhos de flores com tinta de caneta para a exposição no Espaço Ox, São Paulo (figura 10), em 1996.

Esses desenhos são importantes, esses desenhos azuis, alguns têm flor prensada, outros não tem. Com essa tinta que oxida. É tinta de caneta. É, tinta de caneta tinteiro. Ela oxida quando você mistura com água. Ela vai oxidando, aí vai dando esses tons enferrujados, amarelados. Tem essa coisa que você tem que chegar perto, olhar. Tem uma coisa revelada. Teve um que eu botei na prensa, passei a tinta, parecia uma foto. É louco, parecia uma foto, uma cópia heliográfica. Eu até fiquei lendo no livro da minha bisavó, como é que é low prints, essas cópias azuis, como é que fazia na época. Porque de longe, a gente não vê. Eu também gosto desse mistério, dessa surpresa. Por isso que eu gosto.

A flor espremida do papel migra para o látex. O mistério do oculto revela-se na pele tatuada. A escrita na pele-livro, agora como gravação na pele fina, delicada, não mais o couro-asfalto. O interesse da passagem do tempo pela oxidação da tinta de caneta amadurece nos processos de fundição, que a artista utiliza no trabalho para a XXIII Bienal de São Paulo. Esta época marca o início de seus trabalhos feitos em fundição, como a seiva da flor espremida que se solidifica.

Quando você pensa em um objeto, em uma coisa fundida, você pensa em uma massa bruta, matéria, uma coisa de peso, forte, estruturada. Mas o que eu estou pensando é de uma leveza, de uma fragilidade, que vai contra. Daí, vi que o eu estava pensando parecia com a própria seiva. Fiquei imaginando aquela coisa quente escorrendo na forma, preenchendo aquele espaço. Fiquei imaginando aquela cera se solidificando. Fiquei lembrando o ouro, o ouro como luz mesmo.

O nome, portanto, é “Ouro, arma de luz”.

Retomando as tradições mineiras do século XV, Eliade (1979) sustenta que a concepção arcaica da embriologia mineral é, em parte, a pré-história da Alquimia. Tal como o metalúrgico que transforma os embriões minerais em metais, acelerando o crescimento iniciado na terra-mãe, o alquimista sonha em prolongar essa aceleração, coroando-a com a transmutação de todos os metais ordinários no metal nobre - ouro. Como os outros metais são comuns por estarem crus, conclui-se, portanto, que a nobreza do ouro é fruto da sua maturidade. Ora, a finalidade da natureza é levar a um termo o mundo mineral, à sua maturação última. Neste sentido, o papel assumido pelo alquimista é o de ajudar a natureza a

alcançar o seu ideal até chegar à maturidade suprema, isto é, à imortalidade e à liberdade absoluta, simbolismo espiritual atribuído ao ouro.

Os metais, que já se insinuavam nos trabalhos de encáustica, comparecem no diálogo do desenho, da gravura e da escultura (figura 11).

Aquele dourado é desenho. Eu acho divertidos esses desenhos dourados, porque eles têm esses pigmentos. É pó de bronze literalmente Eu pego o pó de bronze e misturo com o lítio ou acrílico. Então eu acho muito legal, porque têm as esculturas em bronze aí os desenhos feitos em pó de bronze.

O ouro também é um elemento presente nos trabalhos anteriores, mas a XXIII Bienal marca sua busca incessante por ele. Pesquisando, a artista tenta o ouro químico:

Aquele cara está me enrolando, o do banho de ouro. Aí comecei a ler o livro da minha bisavó de novo, peguei as páginas amarelas e comecei a procurar. Eu descobri que o que é usado neste banho são sais de ouro, cloreto de ouro. Na verdade, você pega o ouro de 24 quilates, joga no ácido nítrico e aí você faz cloreto de ouro que é o que é usado para esses banhos. Liguei para o cara, porque eles vendem essa solução do ouro, esses banhos. E é um banho químico. Aí comecei a conversar e o cara falou que hoje em dia tem ouro químico, que é um ouro falso, e que não dá para distinguir.

Mas, meses depois, esta hipótese do falso ouro revela-se mortífera: *Acho que muita coisa vai acontecer e precisa ver esse negócio do ouro. Então falei com outro químico sobre*

aqueles banhos e ele falou: é cianeto, nem mexa! Ele diz que quando você esquentar, sai um gás que é mortal e que não tem cheiro.

Na metáfora alquímica, Flávia exerce sua poética de mão obreira, em busca do ouro. Para Eliade (1979), o alquimista ocidental conclui a última etapa do antiquíssimo programa iniciado pelo *homo faber*, desde o momento em que se propõe transformar uma natureza que considerava sagrada. Neste sentido, o conceito de transmutação alquímica é o coroamento da fé na possibilidade de modificar a natureza pelo trabalho humano. Celebração que cabe nas palavras da artista:

Eu acho que tem essa coisa da mão que para mim é muito importante, porque isso é real para mim. Essa energia que você põe. É uma Alquimia, eu acho. Acho que tem uma coisa da transformação do material, da matéria.

Esta é uma exigência de seu processo criativo: uma mão manufatureira e um envolvimento físico total na feitura de sua obra. Sua mão é um elo importante com o trabalho; é por meio dela que se dá a transformação do material. Como afirma:

Acho que a ação, o fazer, o executar, é pouco intelectual. O trabalho intelectual vem depois. Eu sinto que a minha mão é a junção do racional com o emocional. Parece que a mão é que liga os dois, junta. E tem essa coisa obreira mesmo. Trabalho pesado, trabalho corporal.

A mão de Flávia modifica, transforma o mundo quando transforma a matéria, e, construindo sua obra, transforma-se. De fato, seu processo criativo não envolve um projeto.

Pensar e me articular, só depois. Tem que fazer o trabalho; vivê-lo. Depois que eu faço trabalho é que eu fico: Ah, então aconteceu isso... É algo que se dá no próprio processo de construção da obra, e, neste sentido, o momento da execução é o “momento santo”. É onde tudo acontece ... Eu tenho idéias, algo de conceito, ou até de formas, imagens e materiais. Basicamente é isso. É tão legal esse momento quando a coisa acontece assim... É inesperado. É como um laboratório, onde você mistura umas melecas, para ver o que vai acontecer. Daí, uma coisa vai puxando a outra. Não dá para descrever porque não é consciente. Quando você vê: Lá, lá, lá. Achei! Achei!

Retomando os diferentes aspectos da transmutação alquímica, do ponto de vista místico podemos ressaltar o processo de transformação do homem e a comunhão com o primordial. Neste sentido, parece sugestivo retomar a noção de Absoluto que Bion (1973) introduz com o sinal O.

Trata-se de uma idéia que surge aparentemente para dar conta de um universo que se apresenta como um infinito de significados possíveis. Com Bion, os aspectos causais do desenvolvimento ainda presentes em Freud e Melanie Klein, são substituídos pela idéia do desenvolvimento como um campo de experiências que se configura desde o momento pré-natal.

Seguindo seu pensamento, a transformação da experiência emocional dá-se através da passagem do campo do conhecimento para o campo do ser. Como diz: “Usarei o sinal O para denotar a realidade última, verdade absoluta, o ente supremo, o infinito, a coisa em si. O não cai no domínio do conhecimento ou da aprendizagem, salvo incidentalmente; ele pode ser ‘vir a ser’, mas não será ‘conhecido’” (BION, 1973, p.29).

O sinal O (ou zero), na concepção bioniana, corresponde ao Absoluto enquanto o incognoscível que só pode ser conhecido por suas transformações. A transformação primordial do ser humano é aquela que permite ao bebê introjetar como seu, o conteúdo metabolizado pelo psiquismo da mãe. O que a *rêverie* materna instala, neste sentido, é a capacidade de continência e de transformação (BLÉANDONU, 2001). A partir daí, novas transformações podem ser efetuadas no domínio das possibilidades simbólicas.

As transformações dependem de um estado mental de eliminação ativa da memória, do desejo e da compreensão, em uma ampliação que Bion faz do conceito freudiano de atenção flutuante. Ou seja, trata-se de colocar-se em uma situação pré-conceitual, sem saturação.

Pode-se querer saber qual estado mental é bem-vindo, se desejos e memórias não o são. Um termo que corresponderia aproximadamente ao que necessito expressar é fé - fé na existência de uma realidade e verdade última - o desconhecido, o desconhecível, 'infinito informe' (BION, 1973, p.35).

Assim, a fé em O depende da negação da memória, do desejo e da compreensão e somente assim podemos estar de acordo com O, ou seja, em evolução para O. Estar sem memória e sem desejo, no silêncio interior, aumenta a habilidade para o exercício de "atos de fé". Referindo-se ao que ainda não aconteceu, portanto, ao devir, um ato de fé realizado é uma transformação de O. A mudança catastrófica, pela ruptura perceptiva que impõe, traz a ameaça do vazio destruidor, um risco de perder-se na zona "trans". Mas, pela fé, a mente pode abrir-se à experiência de expansão do pensamento em direção a O. À tolerância necessária para suportar a angústia inerente a estes estados mentais, Bion denomina capacidade negativa.

Portanto, tudo o que pertence à categoria do conhecimento é uma transformação de O, cujo acesso se dá pela necessidade de se criar na mente algo como um ponto originário, que o estado sem memória, sem desejo, sem compreensão proporciona. Deste modo, o homem pode se tornar infinito pelo contato com o universo infinito, informe e sem nome que o conceito de inconsciente proposto por Bion (1973) supõe.

A questão, desta forma, é poder ser O, pois nos domínio de O, não se trata de saber sobre, mas de ser. Ser O é tornar-se capaz de se relacionar com o desconhecido e de conhecer os fenômenos que representam as transformações de O. A grande transformação simbólica é a transformação do próprio Ser; transformar e transcender. É poder vir a ser, na experiência de que sempre, à nossa frente, há algo que escapa.

A distinção entre o aprender na experiência e aprender a respeito do mundo marca diferentes processos de identificação e com conseqüências diversas. Neste, a alteração imediata do sentido do Ser é enganosa. Naquele, o processo introjetivo promove uma modificação consistente; o Ser em crescimento. Para Bion não se trata apenas, portanto, da frustração imposta pelo não-seio, mas da negatividade fundamental do não saber. O negativo remete-nos ao nosso lugar e à nossa medida, diante do mistério do que não sabemos. Os limites da mente diante da Realidade Última implicam em poder suportar, pela capacidade negativa, o contato com o não saber e com o que só pode estar por “vir a ser”.

Bion (1996) supõe que na experiência fetal, temos contato com a O na experiência do infinito, do informe, do uno. O pensamento primordial de uma unidade primitiva, portanto. Hipótese que ele radicaliza no diálogo imaginário entre os diferentes momentos de maturação de uma mesma pessoa, compreendidos entre os somitos pré-natais e a velhice. Sugere, assim,

que tanto a mente fetal quanto o que se desenvolve posteriormente, estão contidas em um momento único. É o que ele denomina *at-one-ment*, experiência de união e sintonia, comunhão com O. Para Bion o *at-one-ment* experimentado no ventre materno, só pode ser refeito no universo simbólico. Ser *at-one-ment* é trazer a eternidade para o instante, no momento do encontro de um universo que se fixa em uma realização simbólica e se expande na conquista de novos sentidos.

Desta forma, o encontro com O é também o todo experimentado no ventre materno, mas acrescido da capacidade de expansão do pensamento. Bion apresenta uma concepção de homem diante do Absoluto da Realidade Última incognoscível, que é simultaneamente origem e vir a ser pela expansão do pensamento. O confronto com a grande incógnita traz a experiência que une o desconhecido do antes do nascimento e o desconhecido orientado para o devir.

No sentido alquímico, empreender a operação nos domínios do mundo permite a reintegração do homem em sua dignidade primordial. Encontrar a pedra fundamental é descobrir o Absoluto, o conhecimento perfeito. Tarefa que leva à transformação interior simultânea daquele que a enfrentar. Nas idéias de Bion, a possibilidade de transformar as experiências emocionais e aprender com elas, leva simultaneamente ao contato com o infinito e à ampliação do pensamento, redimensionando o tamanho do conhecimento humano e promovendo a transformação do Ser.

2.2.5 Os Devaneios da Imaginação Material

Ao sair do chassi, Flavia definiu seu universo nas questões da gravura: *Eu estava usando todos os materiais, todas as ferramentas, vários procedimentos da gravura, só que desta vez estendidos, ampliados. Tanto é que todo meu trabalho até hoje é relacionado diretamente com a gravura.*

Cabe agora, para as questões da poética de Flávia Ribeiro, a teoria da imaginação material de Bachelard (1994), que oferece a possibilidade de leitura de obras a partir dos quatro elementos primordiais de Empédocles.

Bachelard coloca-se em oposição ao vício da ocularidade característico da filosofia ocidental, esta baseada na oposição grega entre trabalho intelectual e trabalho manual. Contrária, assim, a imaginação formal, intelectualmente fundada na visão e propõe, em contrapartida, a imaginação material, tributária da mão. Ao homem contemplativo que se coloca na posição de espectador do mundo, a “imaginação material recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, a solicitar a intervenção ativa e modificadora do homem: do homem-demiurgo, artesão, manipulador, criador, fenomenotécnico, obreiro” (MOTTA PESSANHA, 1994, p.xv).

A mão de Flávia pensa, sonha, realiza. *Eu sinto que a minha mão é a junção do racional com o emocional. Parece que a mão é que liga os dois, junta. E tem essa coisa obreira mesmo.*

Assim, a imaginação material atua pela resistência e pela operatividade da mão em confronto com a materialidade do mundo. E, como a artista cria a partir do trabalho onírico, guiada por um “onirismo ativo”, a matéria torna-se oportunidade para realização e incentivo à própria imaginação. Para Bachelard (1988), toda poética possui uma essência material e é justamente este componente que permite o estabelecimento de uma tipologia de temperamento artístico, conforme se vincule à terra, fogo, água e ar.

Ou seja, é a matéria que sugere e comanda, segundo o destino do elemento, a função que o homem nela inscreveu. A imaginação material dedica-se à matéria bruta e às forças oníricas que, ligando-se à matéria, dão à imaginação uma função artesanal. O guia para a sua *rêverie*, são os quatro elementos. Desta maneira, o artista é determinado pelo modo segundo o qual sonha o elemento (FELICIO, 1994).

Bachelard (1994) afirma que a gravura, sobretudo, remete-nos ao processo de criação, porque é primitiva e pré-humana. O gravador reencontra a pré-história da mão, pois ela, no seu ato de gravar, inaugura a existência da matéria, que, por sua vez, inaugura na mão a consciência da ação. Para o gravador, a matéria existe imediatamente sob a sua mão operária. Cobre, zinco, papel, madeira, provocam a mão sonhadora. Como diz a artista:

Acho que meu trabalho tem uma coisa fundamental, que é estar muito centrado na coisa da mão. Não é em coisas que os outros executam para mim. O máximo é a fundição. Mas quem faz a primeira ali na cera, no gesso, é minha mão.

Para Bachelard (1996), o comprometimento do gravador é com a sua matéria. Flávia usa o bronze, o zinco, o cobre, o papel com seu grão e fibra, e a madeira. Cava, risca, entalha, como um lavrador arando a terra.

Deste modo, na obra e no processo criativo de Flávia Ribeiro, percebemos imagens de terra. Na busca da ascensão ao ar, a imagem apontada por Bachelard (1990) é a raiz. Situada na fronteira entre o ar e a terra, é amálgama da oposição entre morto e vivo. Subterrânea, vai trabalhar entre os mortos e tem aí a sua força de manutenção. E perfurante, leva aos céus o suco da terra, na imagem da Alquimia como uma agricultura celeste, geradora da flor celeste, simultaneamente, o espírito que se tornou denso e a matéria que se tornou sutil.

Na idéia arcaica de que os minerais crescem no ventre da terra como se fossem embriões, é tarefa do mineiro e do metalúrgico intervir no desenvolvimento da embriologia subterrânea, acelerando o seu ritmo de crescimento. A agricultura, que também envolve a fecundidade da terra-mãe, cria no homem um sentimento de orgulho, pois, como na metalurgia, ele apressa e acelera; ele substitui o tempo, tanto para a obra mineral, quanto para a obra agrícola (ELIADE, 1979).

Eu comecei um trabalho com flores há um tempão. A minha idéia é fazer esse jardim para o trabalho. De repente, o atelier é o jardim também. Mas a idéia é de plantar coisas que eu estou querendo desenhar. Você planta, nasce. É bacana essa coisa, que é um pouco como a obra. Porque essa obra é assim, nunca termina, aí cava, cava, cava, até lá embaixo para colocar as fundações. É como plantar uma semente. Coloca aqueles ferros lá embaixo, tampa tudo e aí começa a crescer a casa. Achei tão bonito isso: você tem um plano e aí você enterra lá dentro, daí nasce.

Bachelard coloca que a palavra raiz nos ajuda a ir à raiz de todas as palavras, reforçando a sua imagem como um eixo de profundidade que remete a um passado longínquo e universal. A imagem é da verticalidade que se expande para baixo pela ação da raiz e para o alto enquanto caule, até chegar à flor, elemento da poética da artista. Por sua vez, Flávia busca, também, a raiz na origem das palavras. Recorre a dicionários etimológicos ou dicionários de latim, para que seu trabalho encontre sua própria fala. É fundamental, para ela, buscar, pela palavra, a raiz de sua obra. Daí *Floribus Explere* (cobertos com o sumo das flores), *Reliquiae Rerum* (vestígios das coisas).

Na obra de Flávia Ribeiro, o céu, o fogo e a terra encontram-se no sonho de metal, na imagem alquímica ferreira e na construção de uma botânica imaginária. Eliade (1979) apresenta os meteoritos como união do céu e da terra na metalurgia, pois, sendo estes oriundos de cima, compartilham a sacralidade celeste, o que configura a sua valorização religiosa. Do mesmo modo, o metal celeste é, por sua origem, considerado transcendente. O ferreiro celeste desempenha papel de herói civilizador, pois traz do céu as sementes cultiváveis, revelando a agricultura aos seres humanos. O que leva Bachelard (1999) a afirmar, citando o poeta romântico Novalis, que o mineiro é o astrólogo invertido.

Os primitivos trabalhavam o ferro meteórico muito antes de aprenderem a usar os minerais ferrosos encontrados à flor da terra. Mas, por serem os meteoritos raros e tão preciosos quanto o ouro, seu uso foi ritual. Interessante ressaltar que o mais antigo vocábulo que se conhece para designar fogo é a palavra suméria AN.BAR, constituída pelos sinais pictográficos céu e fogo, em geral traduzida por metal celeste (ELIADE, 1979).

Estou apaixonada por fundição. É medieval. Ficam dois caras com o cadinho, que é um balde com um cabão de ferro bem comprido, aí joga dentro do balde, vai os dois caras e “brrrr”. É Idade Média. Aí o cara vem na boca, “puf, puf”, joga a areia em cima, espera. Bom, para tirar cera de peça grande tem que fazer uma fogueira em cima do molde. Fogueira! Uma poeira, uma fumaça... Põe os paus, acende o fogo com jornal e fica a noite inteira no fogo. Então vai com maçarico. É assim: o chão inteiro é um mar de areia preta, esfumegando. Aí põe aquela areia em cima não sei nem para que, tira para chegar no molde. ... É medieval. Para mim é mais legal. Se o meu trabalho é uma coisa assim mais tecnológica, mais avançada, não ia dar certo.

Partindo da idéia de que todo reino mineral é semente (BACHELARD, 1990), o metal possui um devir vegetal cujas raízes buscam no centro da terra o segredo da vida vertical.

E o ouro, que amadurece dentro da terra, é o grande fruto mineral dos alquimistas. Neste sentido, Flávia não transige:

Mas é claro que todo mundo acha maluco. Ah, é escultora, mas porque tem que ser ouro? Porque para mim, conceitualmente, tem que ser ouro. Não pode ser esse outro que não é ouro. Pode até dar o mesmo efeito, mas para mim tem que ser ouro.

Se o metal implica no confronto com a dureza, a lama e o barro valorizam a moleza. No encontro da água com a terra, o barro como massa primordial, recebendo e conservando o que a mão amassa.

Estou fazendo uma coisa diferente, que é fazer no barro ao invés da parafina. Porque eu vou no barro e desenho ou imprimo, e para algumas coisas ele é melhor do que a parafina. Porque a parafina é dura... E o barro, você põe o negócio achata, espreme, registra tudo porque o barro é super sensível.

O procedimento de impressão executado para a XXIII Bienal, começa pela preparação do barro, misturando água e amassando. O barro pronto, a artista faz um longo tubo, no qual pressiona as flores que, ao serem retiradas, deixam sua forma impressa. Essas marcas são preenchidas por injeções de cera quente que a artista efetua com uma seringa. Depois de fria a cera, o barro é retirado e o molde vai à fundição.

Outro procedimento utilizado por Flávia é substituir a parafina, material mais duro e procurar a maciez do barro para a impressão ou para o desenho que será impresso no látex. O barro, portanto, torna-se matriz. Se a intenção é a de imprimir, o corpo a ser registrado é inserido no barro, cuja sensibilidade receptiva agrada a artista. Pode usar sementes, galhos ou as próprias mãos. Passa, então o pigmento nos sulcos formados. Depois, o látex é esparramado por cima. Se o desejo é o de desenhar, usa a ponta seca com as ferramentas de dentista que adapta.

Ontem passei o dia fazendo uma superfície de barro. Aí eu desenhei no barro e agora já está saindo no látex. Eu imaginei umas coisas bem fininhas, penduradas. Eu estou adorando trabalhar o látex no barro, que eu nunca tinha trabalhado, que é uma delícia de desenhar. Eu desenhei, daí eu espalhei o óxido de ferro. Esse aqui já é outro pigmento. E ali tem um verniz. Agora eu estou passando, já dei quatro mãos, aí eu joga talco e aí eu vou puxar. Porque eu estou gostando de trabalhar no barro.

Nas aventuras espirituais e de modificação da matéria nas quais o homem das sociedades arcaicas se viu envolvido, Eliade (1979) ressalta a experiência demiúrgica do oleiro primitivo. É ele quem descobre a primeira potência para a transmutação, seu poder de mudar a essência das substâncias. O oleiro foi o primeiro que modificou o estado da matéria, endurecendo as forma que deu à argila.

Assim, a poética de Flávia Ribeiro remete às imagens de realização alquímica, a busca do ouro como uma operação de ligação entre o mundo divino e humano, segundo o paralelismo entre o processo de aperfeiçoamento dos metais e a ascensão espiritual do homem. Mas a obra da artista vai além da Alquimia, como ela mesma coloca:

O ouro sempre foi presente e agora ele também vem como luz. Ele não tem mais aquela simbologia do trabalho desse outro período. Uma simbologia, uma coisa alquímica... Eu acho que o que muda aí é que agora tem uma coisa mais espiritual, mesmo.

O ouro, então, uma vez encontrado, transcende e vai além. No processo da artista, os elementos de Empédocles fundem-se em uma Alquimia artística, da qual passo a ser eu também um elemento, uma vez que participo, a cada momento, das situações propostas por ela. O ouro também sugere a Alquimia de outro ponto de vista, nas palavras de Octávio Paz (2003, p.50), para quem a imagem poética torna-se espaço onde os contrários se fundem:

A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo mesmo quando se faz imagem, quando se faz outro. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer 'deste' ou 'daquele', este 'outro' que é ele mesmo.

2.2.6 O Fogo

A busca “mais espiritual” da artista faz pensar no fogo como elemento sagrado. Bachelard (1999) aponta que o alquimista atribui um valor ao ouro porque ele é o receptáculo do fogo elementar. Eliade (1979), por sua vez, coloca que a tarefa dos alquimistas de modificar a matéria através de seus instrumentos, prolonga a tarefa do *artifex* das idades pré-históricas, o qual se servia do fogo para transformar a natureza, criar formas novas, colaborar com o Criador rematando sua criação. É, sobretudo, pelo fogo que se modifica a natureza. O fogo como agente de transmutação e o domínio que posteriormente se chamaria espiritualidade. O fogo, a chama, o calor exprimem experiências espirituais de incorporação do sagrado e de proximidade de Deus.

Mas o fogo também possui sua face ligada à sexualidade. Para Bachelard (1999, p.77), a conquista do fogo primitivamente é uma conquista sexual. Ele afirma ainda que o devaneio de potência e imortalidade da Alquimia é atravessado por um intenso devaneio sexual. Indo mais além, como o processo alquímico se dá com o fogo encerrado em um forno, poder-se-ia dizer que a Alquimia “realiza pura e simplesmente os caracteres sexuais do devaneio de lareira”.

Neste sentido, cita o valor simbólico entre os diferentes vasos alquímicos e as partes do corpo humano. Do mesmo modo, os elementos fogo masculino (natural) e o fogo feminino (inatural) e o casamento do fogo e da terra proposto pela doutrina, apresentam o fogo sexualizado como princípio de uma ambigüidade essencial, que inclui matéria e espírito e o permite ser traço de união para todos os símbolos. Delineia-se, então, um universo ambíguo de união do dualismo sexual, de algo que transita entre corpo e alma, físico e sagrado,

concreto e simbólico. Se a luz do látex sugere uma sensualidade espiritual, o fogo pode sugerir a sacralidade da paixão.

Do ponto de vista do calor, o sentido do devaneio alquímico é a distinção sexual como complementar. Nas palavras de Bachelard (1999, p.79):

O princípio feminino das coisas é um princípio de superfície e de invólucro, um regaço, um refúgio, uma tepidez. O princípio masculino é um princípio de centro, um centro de potência, ativo e repentino como a faísca e a vontade. O calor feminino ataca as coisas por fora. O fogo masculino as ataca por dentro, no coração da essência.

É por isso que, retomando o devaneio diante da lareira, Bachelard (2006, p.186) afirma que “o calor é realmente, em toda a profundidade do termo, o fogo no feminino”. E, quando aponto à artista que, independentemente do material que utiliza, suas obras sempre apresentam algo ligado ao feminino, ela diz:

Eu também acho que o meu trabalho sempre é feminino, não tem como. Eu acho que tem trabalhos de mulheres que não essencialmente aparecem como uma coisa feminina. Não é uma coisa que você detecte. Tem uma coisa. Por exemplo, a fundição é uma coisa extremamente primitiva. Aquele trabalho que eu fiz para a Bienal de 1996, eu passava o dia todo lá, ta, ta, ta... Então, já tem aquela coisa do fogo, mulher é muito cozinha. Eu gosto de cozinhar, essa coisa do alimento... Então é uma coisa, não sei dessa paciência de ficar muito, isso que você falou eu concordo. Apesar deles terem uma grandiosidade entre aspas, em termos de tamanho ou de feitura, não é isso, são extremamente, delicadas, sensíveis, sensuais.

Eliade (1979) descreve a importância dos tabus sexuais durante o trabalho de fusão do metal, ou a abertura de uma mina. Entre os mineiros, estes ritos criam condições para que se penetre uma zona sagrada e inviolável: a vida subterrânea. A tarefa implica em entrar em contato com um tipo de sacralidade que não pertence ao universo religioso familiar. Sacralidade mais profunda, mas também mais perigosa. São precauções necessárias para aventurar-se em um domínio que não pertence ao homem de direito, de intervir em um processo secreto e sagrado: o mundo subterrâneo com seus mistérios da lenta gestação mineral que se processa nas entranhas da terra-mãe.

Mas o autor também relata canções que mostram a associação do fogo e do trabalho de fusão dos metais com o ato sexual. Assim, os tabus sexuais dos metalúrgicos explicam-se pelo fato da fusão representar uma união sexual sagrada e, portanto, a energia sexual dos trabalhadores deveria ser reservada para assegurar magicamente o seu êxito. À idéia de minerais embriões que completam a gestação nos fornos, une-se a idéia de que a fusão, por ser uma criação, implica na união prévia entre os elementos masculinos e femininos, pela união, respectivamente, do enxofre e do mercúrio.

E, se pela Alquimia percebo a busca pela fusão dos contrários e a criação de um espaço onde este amálgama possa ocorrer, o universo paterno também se mostra influente no trabalho da artista.

Outro dia minha mãe abriu o laboratório de meu pai, cheio de coisa, pinça, alicate, morsa... Eu falei: vai lá para o meu atelier! Abriu a gaveta tinha uns envelopinhos, não sei quantos martelos, alicates, chave de fenda tinha umas 50, era um monte e eu adorando. Meu pai era engenheiro eletrônico, mas tinha a ver com química, física. Teve uma época que ele

tinha um laboratório de química que explodiu, muito maluco. Para minha mãe é engraçado isso. Mas eu uso para o meu trabalho. Mas era assim, catalogação, uma caixa de alicate do meu pai. Eu até tenho vários, mas ele tinha uma coisa assim: dois de cada de cabinho comprido, cabinho curto. E ele usava, não era aquela coisa obsessiva. E ele usava mesmo, ainda tem no chão assim um monte de alicate. Tem uma solda que acho que eu vou levar pra mim. Então é engraçado, porque na minha cozinha é igualzinho: faca, faquinha, facão, panela, panelinha, panelão, não sei o que, pá, pá, pá, escorredorzinho tem aqui, tudo. Caixa de costura, também: tesoura, tesourinha, agulha. E eu fiquei feliz de perceber. Eu já sabia que eu tinha adquirido isso, mas fiquei contente. É herança, uma loucura, mas eu acho o máximo.

E é no ateliê que a fusão dos universos feminino e masculino¹ torna-se instrumento para a execução dos trabalhos.

Agora eu tenho um vaso que era da minha mãe, um vaso maravilhoso, que está meio lascado, daí eu guardei meus lápis. Tenho lápis desde o tempo de criança. Olha a quantidade de lápis. Olha que delícia. Porque quando você é criança, você ganha caixa de lápis e depois você compra outra cor, avulsa. Eu guardo todos aqui. O vaso é maravilhoso também. Laliq. Lindo, presente de casamento, quando os meus pais casaram. E aqui você viu que eu fiz uma caixa. É uma caixa de faqueiro da minha mãe que ela ganhou de casamento. Olha que caixa maravilhosa.

A celebração desta união inscreve-se na artista e, assim, em sua obra. E, retomando aqui a questão do feminino e da sensualidade, recorro à correspondência trocada pela psicanalista Kristeva e a escritora Clément, de novembro de 1996 a outubro de 1997. Duas mulheres cujo diálogo enriqueceu o meu diálogo com a artista.

¹ Para as relações de transgeracionalidade e intergeracionalidade, ver PEREIRA DA SILVA, M. C.A **herança psíquica na clínica psicanalítica**. São Paulo: Casa do psicólogo/FAPESP, 2003.

Descrevendo rituais na África e no Brasil, Clément (2001) nota que a importância atribuída às mulheres, por estarem ligadas ao sagrado, propicia uma série de privilégios às mães de santo. Em certos rituais africanos, é sua função efetuar o “batismo do espírito”, que se dá quando o espírito é identificado pela operação sagrada de vaporização da saliva, que consiste na mãe de santo cuspir o nome do invasor sobre o possuído. A função de nomear permite a associação com o papel de função-alfa que Bion destina às mães na relação inicial com seus bebês. Mas Clément ressalta o aspecto corporal, pois o sagrado está localizado na boca da mãe de santo, que serve de vaporizador. Deste modo, cabe a ela sacralizar o que sai de seu próprio corpo, o que leva a autora a afirmar que, nestes rituais, o sagrado é sexual.

É na fundição que ouro e fogo se encontram. E também vão se encontrando os elementos da poética de Flávia Ribeiro, onde o fogo é lugar de ambigüidade no encontro do sensual e do espiritual. Sobre os trabalhos expostos no Instituto Tomie Ohtake, em 2002/2003: *Eu acho que esse trabalho tem uma sensualidade. Com o bronze. Coisas pesadas e ao mesmo tempo tão sutis, e tão femininas, de alma, diáfana.*

O fogo do desenho se encontra no fogo da fundição.

É um mesmo universo. Ah, eu estou adorando isso. É engraçado, mas às vezes eu falo: isso foi um encantamento que eu tive lá nas férias. Mas o fogo é primordial na produção. Fundição é fogo. É fogo. Então, sei lá, estou achando poética essa ponte, quer dizer, eu já fui em fundição ver.

E, referindo-se ao processo de cera perdida que utiliza:

Ver a coisa pegando fogo, até na hora do desceramento é um negócio e tanto. Medieval. Aquele círculo cheio de fogo. É um negócio que você fica totalmente hipnotizado. Porque fundição, sem fogo não tem.

Primeiro o oleiro, depois o ferreiro e o alquimista são os senhores do fogo, pois é pelo fogo que se opera a passagem da matéria de um estado a outro. O oleiro que pela primeira vez conseguiu, graças ao calor das brasas, endurecer as formas que dera à argila, descobriu um agente de transmutação. O fogo revela-se não só um meio de trabalhar mais depressa, mas também de fazer algo que não existia anteriormente na natureza; manifestação de uma força mágico-religiosa que podia modificar o mundo, mas não pertencia a esse mundo (ELIADE, 1979).

Mas o fogo remete, simultaneamente, ao pequeno e ao grandioso. E, de volta ao devaneio diante da lareira:

Diante desse fogo que ensina ao sonhador o arcaico e o intemporal, a alma já não está confinada num canto do mundo. Está no centro do mundo, no centro do seu mundo. A mais simples lareira enquadra um universo. Pelo menos esse movimento em expansão é um dos dois movimentos metafísicos do devaneio diante do fogo. Existe um outro, que nos conduz a nós mesmos. E é assim que, diante da lareira, o sonhador é alternadamente alma e corpo, corpo e alma. Por vezes, o corpo retoma todo o ser (BACHELARD, 2006, p.186).

O homem sonhador, diante da lareira é o homem das profundezas e o homem de um devir (BACHELARD, 1999). Melhor dizendo, o fogo dá ao homem que sonha a lição de uma profundidade que contém um devir, pois sugere o desejo de mudar, de levar a vida além. Pelo fogo, tudo muda. Como afirma a artista: *E é legal porque ele não pára nunca: Você olha já mudou, mudou, já mudou, é uma coisa dinâmica. Ai, eu enlouqueci, vendo aquilo.*

2.2.7 O Desenho

Para Flávia Ribeiro, o desenho é um recurso de grande importância. É uma técnica utilizada por ela em diversos trabalhos. Mas, é também parte de seu processo criativo: quando surge em momentos de parada de produção, destina-se à entrega do corpo e à experimentação do olhar.

Estou a fim de ficar um bom tempo desenhando, desenhando. Não vai dar para tirar férias. Então, aproveita e manda bala. De repente eu fiquei pensando: quer saber, já passei aquele mês sem a Maria aqui, a casa é uma zona, os cachorros uma bagunça, deixa a desgraça. Tudo sujo, pronto. Deixa tudo imundo. Por que eu acho que tem um pouco disso. Já entra nesse clima de entrega, dorme aqui em cima, no banquinho. Isso que é legal, você ter essa liberdade de experimentar. É como eu te falei. Desenho, principalmente o desenho; o desenho não tem medida. Porque você vai indo, vai indo, vai indo. É bom quando eu começo a desenhar. Eu agora tenho até marcado, datado, os desenhos. Para olhar depois, como foi o dia de trabalho o que aconteceu, o que não aconteceu. Talvez por isso eu querer começar com desenho. Porque com a gravura não dá para entrar com dois minutos, porque é um processo que exige tempo. E tem que ter uma ordem.

Em uma primeira ocasião, seu interesse estava nas flores, desenhos que revelam o traço delicado de um sexo-flor feminino.

Desenho é muito direto! Tem uma clareza, acho que ia me ajudar a pensar. Você faz um, outro, outro, até você entrar em uma sintonia. Faz um mantra. Aí a hora que você está quente, você fica super à vontade. Aí vai, é outra sintonia. O desenho tem essa coisa: não

tem nem de mais e nem de menos. É ali! Pega o lápis, enfim, o que você está usando, aquele papel, não tem pretensão nenhuma. Não tem artifício, é uma coisa muito direta. Na verdade eu queria ficar mais um tempão desenhando. Ficar quase em um mantra mesmo, o que acaba limpando o olhar também. ... Por exemplo, estou desenhando flor. Tem um jasmim que eu tinha podado, que ficava ali na parede. Esse era um jasmim que eu tinha lá embaixo, que eu pudei também. Então, eu gosto de ficar desenhando assim, de ficar aqui sozinha.

O desenho é pensamento, uma vez que para a artista, fazer é pensar:

É engraçado, porque pra mim é muito óbvio assim, a coisa do desenho é muito presente, mas não como um produto desse processo, particular desse processo. Você já sabe que criar nunca é: um dia eu sentei e pensei. Você vai percebendo assim, que o desenho cada vez vai ficando mais fluído... Bem, eu acho que o desenho tem um caráter tão importante, é muito o instrumento do meu pensamento... Quando eu desenho é um coisa super obsessiva, o que é supérfluo desaparece, elimina. Então é um jeito de trilhar um caminho mais profundo. É focar, eu entro em transe. Pego o lápis e aquele caderninho...

O desenho cria um lugar para a experiência, mas ao mesmo tempo tem a função de criar condições para uma passagem para algum outro lugar. Para a artista, o desenho limpa o olhar por permitir um estado que seja contrário a qualquer interesse ou vontade que interfira. O “transe” no qual entra é provocado pelo ato de desenhar, efetuado de forma obsessiva. Nesse momento, diante de um fogão de lenha, o convite é para o desenho do fogo (figura 12).

Para Bion (1966), a experiência emocional que acontece durante o sono não é diferente da do estado de vigília, porque ambas devem ser elaboradas pela função-alfa antes de serem

utilizadas para o pensamento-sonho produzir sentidos. Ou seja, Bion (2000) entende o conceito de atenção flutuante postulado por Freud como um estado de mente no qual temos as condições necessárias para o trabalho onírico operar, produzindo elementos-alfa. Amplia também a noção de sonho, como um trabalho que se efetua igualmente no estado desperto. A capacidade para pensar, nestes termos, é a própria capacidade de sonhar as emoções. Tal como no onirismo ativo da imaginação material de Bachelard, a mente precisa sonhar. E para isso, nos termos bionianos, o estado mental sem memória, sem desejo e sem compreensão é também necessário para equipar a mente para estar aberta às situações de mudanças catastróficas da passagem entre as posições e às transformações de O. O trabalho onírico permite o contato com o que não tem nome, sustentado pela fé de que este nome emergirá.

É esta a maneira que encontra para criar um vazio, e, a partir dele, começar a preenchê-lo; é do vazio e no vazio que o trabalho acontece. Pode ser nas experiências de aquecimento ou na feitura do desenho. Pela negação da memória e do desejo, a mente está preparada para o “ato de fé”, e pode tocar o infinito. “Um ‘ato de fé’ tem, como seu fundo, algo que é inconsciente e desconhecido porque não aconteceu” (BION, 1973, p.39).

Agora não tenho nenhuma próxima exposição. Vou abrir um espaço para os desenhos. Agora estou com vontade de limpar aqui (o ateliê), poder tirar praticamente tudo, limpar essas paredes. E trabalhar tudo junto. É mais entrar como um todo dentro do espaço, entendeu, delimita uma área do espaço, do atuar, sei lá, ver como vou respondendo... Ah, outro dia eu tive vontade de liberar essa área. Junto umas mesas, me tranco aqui dentro, deixo rolar para ver o que acontece...

Neste sentido, a solidão requerida pela artista ao desenhar torna-se um valor para captar, no efêmero do instante, o “elemento temporal primordial” que habita a realidade e se revela em seu trabalho (MOTTA PESSANHA, 1993). Desenhar o fogo, que muda incessantemente, é instrumento para a captura do fugaz.

Tal como na hipótese bioniana do infinito conter a experiência fetal e seu desenvolvimento posterior em um momento único, Paz ressalta que a condição dual da palavra ou imagem poética é ser temporal e relativa, mas sempre lançada ao Absoluto. A imagem, afirma, diz isto e aquilo, e para ir além de sua condição temporal, deve fundir-se mais plenamente no tempo. Deste modo, ela “não alcança a vida eterna, mas cria um instante único e irrepitível e assim dá origem à história. Sua condição conduz a ser outro; e apenas sendo-o pode ser ele mesmo plenamente” (PAZ, 2003, p.56). Ou seja, a experiência poética é a revelação da própria condição humana; um transcender sem cessar.

Mas aí eu sei lá, eu fiquei uma noite inteira... Fiquei impregnada de fogo, incêndio. Impregnada de fogo, obsessivamente, sabe: pá, pá, pá... Mas é assim, é uma noite que eu enlouqueço, que fica aquela coisa obsessiva, o que é legal, por que você risca aqui, risca aqui... Então é essa coisa do pensar mesmo, por que parece que quando eu desenho, ainda mais nessa coisa do fogo, é um mergulho profundo.

Novamente surge Bachelard, e o devaneio diante do fogo. O fogo sendo desenhado é o instrumento para o pensamento. O devaneio diante do fogo é o sonho que se transforma em pensamento. Como coloca, se o fogo, “fenômeno em verdade bastante excepcional e raro, foi considerado um elemento constituinte do universo, não será porque é o elemento do pensamento, o elemento de predileção para o devaneio?” (BACHELARD, 1999, p.29).

2.2.8 O “Entre”

Retomando a questão proposta por Flávia, parece que o “entre” não só se refere ao limite entre a bi e a tridimensionalidade, mas em suas palavras:

É engraçado, essa coisa do “entre” me interessa muito... Entre não sei o que, entre o sagrado e o profano, entre ... Tem um lugar aí.

Se voltarmos ao interesse da artista pelos livros, cabe ressaltar que o surgimento do livro pressupõe a invenção da escrita e, deste modo, refere-se ao patrimônio das castas sacerdotais e sacrais. A restrição do acesso ao livro verifica-se principalmente no âmbito do escrito sacro, que se distingue das outras escritas porque contém uma revelação, um discurso sagrado que provém do mundo divino e que é concedido ao homem como meio de contato com o próprio mundo divino. A sacralidade do livro, em algumas culturas, leva-o a ser considerado igualmente como portador de uma potência material, eficaz por si só, independentemente de seu conteúdo (DI NOLA, 1987).

“Entre o sagrado e o profano” remete também às questões da Alquimia, que no século XVIII cede lugar à química propriamente dita. Eliade (1979) aborda esta transição lembrando que a química nasceu da decomposição da ideologia alquímica, uma vez que a Alquimia era uma ciência sagrada, ao passo que a química se constituiu após haver retirado às substâncias o seu caráter de sacralidade. Ora, uma vez que as experiências arcaicas do homem no trabalho de mineração e fundição consideravam que o cosmo era uma revelação e que a existência humana estava sacralizada, o trabalho implicava em um valor litúrgico, possibilitando ao

homem das sociedades arcaicas de se inserir no sagrado através de seu próprio trabalho. Assim, retomar estes procedimentos pode ligar-se a encontrar o sagrado. O que poderia ser útil para se pensar as relações entre o interesse pela Alquimia que Flávia demonstra e todas as elaborações químicas que muitos de seus trabalhos exigem.

Mas a questão proposta pela artista refere-se a um lugar que se situa entre o sagrado e o profano. Clément (2001) aponta que, diferentemente do religioso, que exige uma organização, o sagrado eclipsa o tempo e o espaço em acesso ao ilimitado que é próprio do divino. Do ponto de vista da experiência, o sagrado autoriza a vertigem, o transe, o “desfalecimento do eu”, pela sensação do Absoluto que ele propicia. Ora, o conceito de Absoluto em Bion corresponde ao conceito de O como origem. Na questão do originário, o desconhecido desconhecível.

Por outro lado, pensando no feminino, Kristeva diz:

Gosto de imaginar, no entanto, que seres humanos tenham podido ‘pensar’ um começo antes do começo. Gosto de ouvir em suas divagações sobre a “virgindade” um protoespaço, um fora-tempo, lá onde seria o antes do Verbo. Anterior ao Começo: um lugar sem marca, um lugar não-subtraído ao fazer original, ao rastro primordial? “Essa região de onde vem meu sono e meus menores movimentos”, sonha Rimbaud. Quando mestre Eckhart pede a Deus que o deixe “livre de Deus” será que ele não está visualizando também esse não-lugar, esse fora impensável? (...) Transcendência radical e, no entanto, que se dá, que se torna imanente aos que consentem, como Rimbaud, em ir até lá: antes do tempo, antes do sujeito, antes do começo. Que esse não-lugar antes do começo seja designado como feminino ou maternal, não me desagrada, me faz compreender o ‘feminino’ de uma maneira totalmente diferente de um duplo simétrico do masculino: Freud não dizia, em uma de suas intuições exorbitantes, que o feminino é o mais inacessível para os dois sexos? O mais inacessível porque ‘antes do começo’, e nesse sentido ‘virgem’? Quem de nós ainda fica à escuta dessa ‘virgindade’ em si – dessa vertente impensável da feminilidade? (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001, p.93).

Assim, o sagrado na mulher, especialmente em sua condição de progenitora, está em permitir acesso ao inacessível. Por seu contato com o desconhecido desconhecível da origem,

seu corpo torna-se lugar de passagem para a vida, criando para esta um sentido. Tal como a *rêverie* materna exercendo a função-alfa para seu filho, no feminino, o sagrado é a “celebração do mistério que é a emergência do sentido” (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001, p.21).

Mas o corpo também é um lugar de ambigüidade, uma vez que não se trata de um corpo apenas biológico ou animal, ou de puro espírito, “mas a conjunção das pulsões e do sentido, sua tensão recíproca: sagrada tensão!” (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001, p.76).

No corpo da artista, a ambigüidade se faz presente:

Eu tenho essa coisa, que eu desenho com as duas mãos, eu sou ambidestra. Só que às vezes eu tenho uns períodos mais destra, às vezes uns períodos mais esquerda, às vezes eu trabalho com as duas. Eu não sei discernir os que eu fiz com qual mão. Sou ambidestra para tudo, mas o desenho é a coisa assim, mais.

O que confirma a sua experiência do desenho como um lugar de transe; um mantra para propiciar uma transição, uma passagem. O “entre” como um lugar outro, de encontro de paradoxos, que inclua elementos excludentes. O lugar do “entre” também sugere trânsito. Sensual/espiritual, sagrado/profano, eu/outro.

Observando, em seu ateliê, a montagem da maquete da sala da XXIII Bienal de São Paulo. Noto que a luz cria espaços inesperados, tanto na dobra do trabalho de látex quanto na forma de circulação pelo espaço que a artista propõe.

Tem a ver não é... Nossa tem super a ver mesmo. A fresta, o perfil. Que está uma coisa de... Dá uma dimensão. Tem uma coisa do trabalho... Você falou isso realmente tem assim um interesse pra mim que é essa coisa de limite, entre as dimensões, alguma coisa no entre, não é?

Comento que haveria uma proposta para a que o espectador participe da experiência de passagem, pois é obrigado a entrar em um espaço transitório se quiser ver o trabalho. (Posteriormente, por motivos técnicos, esta proposta não se efetiva).

Outro dia eu fiquei no Aurélio, e fiquei brincando: Não sei que. Aí fui lá: frágil. Era qualquer palavra, uma chama a outra. Aí estava lá: frágil. Fora aqueles: delicado, “nananan”, aí estava lá: transitório. Aí eu falei: “mas tem tudo a ver mesmo”. É legal você ter falado isso porque tem super a ver mesmo. Ah legal. Gostei mesmo disto: “espaço transitório” (anota no caderno). Tanto é, ó, que eu comecei aqui passagem ou só uma fresta, quer dizer é uma passagem, é um transitório. Gozado como isso é incorporado no espaço, não é?

Abrijo da fusão dos opostos alquímicos ou da bissexualidade manifesta pelos iniciados nos rituais africanos (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001), o lugar “entre” é encontro do sagrado e do profano, espírito e matéria, como bem indica a imagem da flor metálica celeste.

Ora, se considerarmos as idéias de Bion, torna-se inevitável pensar na noção de cesura quando nos remetemos à idéia do “entre”, colocada por Flávia Ribeiro: *Entre... Tem um lugar aí. Vários lugares... É uma abertura... Enorme.*

“Há muito mais continuidade entre a vida uterina e a primeira infância do que a impressionante cesura do ato do nascimento nos teria feito acreditar” (FREUD, 1969i, p.162). A partir desta citação, Bion (1997) desenvolve o conceito de cesura. O ponto de vista freudiano refere-se à hipótese da situação biológica da criança como feto ser substituída pela relação psíquica posterior com a mãe. Mas, no sentido proposto por Bion, haveria, apesar da ruptura do nascimento, uma maior continuidade entre as emoções e pensamentos do período pré e do pós-natal. Como afirma:

Em outras palavras, há uma continuidade entre o feto a termo e a criança, ainda que a continuidade seja tanto mantida quanto quebrada por aquilo que aparenta ser uma sinapse, ou diafragma, ou tela, de tal modo que o pensamento primordial do feto é projetado nesta cesura e se reflete, partindo da criança para seus níveis primordiais de pensamentos e sentimentos. Através dessa membrana permeável, existe um contato em ambas as direções; a cesura é um espelho transparente (BION, 1992, p.216).

Assim, o conceito de cesura pode referir-se a uma ruptura que ocorre em um fluxo de eventos, mas que se torna estímulo para maiores evoluções. Tal como na imagem do espelho transparente, Talamo (1997) desenvolve a idéia da cesura como tendo dois lados simultâneos, de continuidade e descontinuidade, como o verso e o reverso de um mesmo tecido. É um indicador da passagem de estados mentais, efetuada a partir da transição de um lado a outro da cesura. O que traz turbulência emocional, mas também novas possibilidades perspectivas.

Trata-se de um conceito que lida com paradoxos e que exige um estado mental de tolerância a eles. Manter-se em cesura é não ceder à polarização, é não optar por um dos termos. Enfim, manter-se em cesura é estar no lugar do paradoxo, é estar na brecha, na fresta; é estar no lugar “entre” da visão binocular.

Implícita na idéia de cesura está outra idéia: a de mudança de um estado para outro, mental ou físico. Inclui, quase sempre, a idéia de que existe uma diferença perceptível na qualidade dos

dois estados: “nascimento” implica em interioridade, escuridão, ruídos mais ou menos regulares, pressão física, que contrastam fortemente com a emergência para o exterior, luz, para os ruídos caóticos do cotidiano e a ausência de uma continência global. Outras cesuras, que se também se inserem fisicamente, por exemplo, perder os sentidos, podem ser sentidas como uma passagem quase que na direção oposta, partindo da luz e ruídos do mundo para o som do sangue pulsando nos ouvidos, silêncio e escuridão (TALAMO, 1997, p.378).

O momento de ruptura do nascimento serve de modelo para as mudanças significativas que alteram uma estrutura, no aprender com a experiência emocional. São alterações que exigem um considerável esforço de trânsito que a mente realiza quando deve passar de uma maneira de conceber as coisas a outra, de um estado mental a outro. Passagem por uma fenda que implica no abandono do certo para o incerto; a cesura é uma fresta a ser atravessada (SOR; GAZZANO, 1988).

A artista mostra isso no momento de parada do trabalho, em 2003. Em seguida, ela retoma o vigor criativo, elaborando uma série de exposições em 2005, 2007 e 2008.

Acho que na hora certa, as coisas vêm para fora. Acho que ainda está tudo em ebulição... Acho que tem essa coisa de eu ter 50 anos, não estou mais brincando. É hora de parar para refletir um pouco sobre a vida, sobre o trabalho, como ele se insere. Saí de uma galeria, será que vou entrar em outra? Quando você trabalha há tanto tempo, eu acho que é tão saudável você poder parar um ano, um ano e meio; para dar uma desacelerada. Eu nunca tinha dado um tempo, pensar no trabalho, se é importante, como é possível. Acho que nesse sentido foi muito legal dar um tempo. Faz um ano.

Atravessar a cesura, portanto, implica no estado emocional da mudança catastrófica. A cesura é, pois, um cenário para que esta mudança ocorra, por criar um campo de imprevisibilidade, na flutuação entre a dispersão da posição esquizoparanóide e a integração

da posição depressiva. Neste sentido, uma zona “trans” de incerteza e indeterminação se cria para que se dê uma nova construção, sem garantias do local e hora da chegada.

Mas cesura não é sinônimo de mudança catastrófica: é a fissura que separa dois lugares possíveis da mente e é atravessada quando se produz a mudança catastrófica. Ou seja, a mudança catastrófica situa-se em uma zona “trans” e implica uma cesura ou brecha, que deve ser experimentada mediante uma função de trânsito. Tal como na barreira de contato, a cesura simultaneamente separa e une, em outro nível ou ponto de vista, o que está além do corte. É o domínio do “trans”, da passagem em expansão infinita. Para que isso ocorra há a necessidade de armar um continente provisório, fugaz, bondoso e descartável que dê conta desse estado, tal como a atividade lúdica é continente para as crianças (SOR; GAZZANO, 1998).

Ora, a atividade lúdica das crianças como continente provisório pode referir-se a uma área transicional. E, neste sentido, o conceito de espaço potencial é onde Bion aproxima-se mais das idéias de Winnicott do que de Melanie Klein.

Winnicott (1975) propõe o espaço potencial para designar uma zona intermediária de experiência situada entre a realidade e a fantasia. Ou seja, concebe uma terceira área de experimentação além das interna e externa, que as mantém simultaneamente separadas e inter-relacionadas e para a qual contribuem tanto a realidade externa quanto a interna.

A área transicional é intermediária entre o subjetivo e aquilo que é objetivamente percebido, ou seja, entre o eu e o não-eu. Constrói-se a partir do que Winnicott (2000) denomina preocupação materna primária; a mãe proporciona ao seu bebê aquilo que ele necessita, no momento e da maneira necessária, como se o objeto tivesse sido criado por ele.

Cria, assim, um objeto subjetivo, na ilusão de que a realidade interna e a externa são a mesma. Deste modo, mãe e bebê formam uma nova entidade, uma unicidade invisível que se refere menos à idéia de criar o seio de que a ilusão de que não existe a necessidade (OGDEN, 1989).

O espaço potencial, portanto, origina-se na vivência de um espaço físico e mental entre a mãe e o bebê e desenvolve-se como uma região de experiência do viver, na qual tem lugar a brincadeira infantil e a experiência cultural. A possibilidade de sua instalação depende do grau de confiança que o bebê sente inicialmente pela mãe, quando ela se adapta às suas necessidades, permitindo a ilusão de que a realidade é magicamente criada por ele. Gradativamente instaura-se o processo de desilusão, que permite que o bebê desenvolva sua própria capacidade para criar o espaço potencial, mas o que resulta “dessas considerações é a idéia adicional de que o paradoxo aceito pode ter valor positivo” (WINNICOTT, 1975, p.30).

Assim, Winnicott postula uma terceira maneira de viver – a que inclua a aceitação dos paradoxos, sem qualquer tentativa de solução. O paradoxo, também deste ponto de vista, deve ser tolerado como a tolerância do negativo, o que pode sugerir uma aproximação entre área transicional e o conceito de cesura.

Local para abrigar o paradoxo. Considerando esta perspectiva no estudo da imaginação criadora, Bachelard (1994) introduz o instante poético como relação harmônica entre dois contrários, como consciência de uma ambivalência. O poeta, segundo ele, vive em um único instante os dois termos de uma antítese, pois é o momento que dá vida a ambos. O “entre” que suporta os paradoxos, pois, como afirma: “O mistério poético é uma androginia” (BACHELARD, 1999, p.184).

2.2.9 Outro Lugar

Certo dia, observando alguns trabalhos em seu ateliê, noto que os desenhos de fogo ficam muito parecidos com os desenhos das flores. Comento e a artista confirma: *Mas tem a ver. Porque na verdade, acho que tanto faz se começo desenhando o fogo ou flores. Vai virando outra coisa, você vai transformando, já não é mais o fogo que interessa.*

Bachelard (2006) afirma que é preciso sonhar muito com um objeto para que ele possa determinar, naquele que sonha, uma espécie de órgão onírico, estabelecendo ligações de existências entre aquele que sonha e o que é sonhado. Flávia Ribeiro, diante do fogo, encontra a imagem que a desperta e esse despertar anuncia-se em um cogito – o cogito do devaneio. A flor, enquanto objeto familiar, o fogo, a pedra e as sementes, convidam à aproximação, a que se sonhe perto deles e, deste modo, Flávia encontra o seu cogito de sonhador. E, sendo artista, ao escolher o objeto, promove-o à condição de objeto poético. Assim, como o devaneio poético é sempre novo, o objeto também não é o mesmo; ele se renova enquanto se renova também o sonhador. A obra é, deste ponto de vista, uma cosmogonia. Em suma, a flor ou o fogo, nascidos do devaneio poético, são o próprio Ser da artista, pois o cogito do sonhador faz-se da união do ser que sonha ao ser do mundo.

Como diz Paz (2003, p.50), na imagem poética:

O universo deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas. Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma sem cessar, um mesmo sangue corre por todas as formas, e o homem pode ser, por fim, o seu desejo: ele mesmo. A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é.

Neste sentido, no cogito do devaneio não há a separação entre sujeito e objeto, pois o sonhador possui diretamente o mundo por ele sonhado. Do mesmo modo, o Ser do sonhador invade aquilo que o toca, o cogito do sonhador desloca-se e vai emprestar o seu Ser às coisas do mundo. Assim, faz-se uma comunicação em dois sentidos.

É isso que eu estava falando do desenho, porque as pedrinhas lá em cima, eu até tenho elas, inclusive são os meus modelos de começar. Aí você percebe que tem mergulho para dentro da estrutura... De repente são as linhas, não é mais pedra, não importa mais.

Para Bachelard (1999, p.6) o devaneio “não cessa de retomar os temas primitivos, não cessa de trabalhar como uma alma primitiva, a despeito do pensamento elaborado”. O desenho, então, é a possibilidade para a experiência com o originário e para o devir, também do ponto de vista do *at-one-ment* de Bion. Refere-se, portanto, não apenas àquilo que é desenhado, mas à própria experiência do desenhar, que se transforma na gravura, na escultura, no desenvolvimento de sua poética, enfim. A obra como origem, como cosmogonia e lugar de encontro do ser do artista e do ser do mundo. Pois, “o cogito difuso do sonhador de devaneios recebe dos objetos de seu devaneio uma serena confirmação de sua existência” (BACHELARD, 2006, p.160).

Assim, o “entre” como lugar de ambigüidade, onde sujeito e objeto não possuem distinções. Lugar da origem e do cogito, e, assim, do trabalho onírico e do pensamento do ser solitário. Tal como o pai da ficção de Guimarães Rosa (2001, p.80), “na invenção de permanecer naqueles espaços do rio”, colocar-se na terceira margem. Um mergulho em direção às linhas que se abstraem, um mergulho para dentro da estrutura no qual os corpos em

contato deixam um registro, do mais espiritual ao mais corpóreo, do mais corpóreo ao que não é físico, o corpo da artista no corpo do mundo.



Figura 1. Sala de Exposição da Galeria Millan, 1991 (foto: Romulo Fialdini)



Figura 2. RIBEIRO, F. [sem título], 1990, livro, encáustica sobre tela, 21x27cm

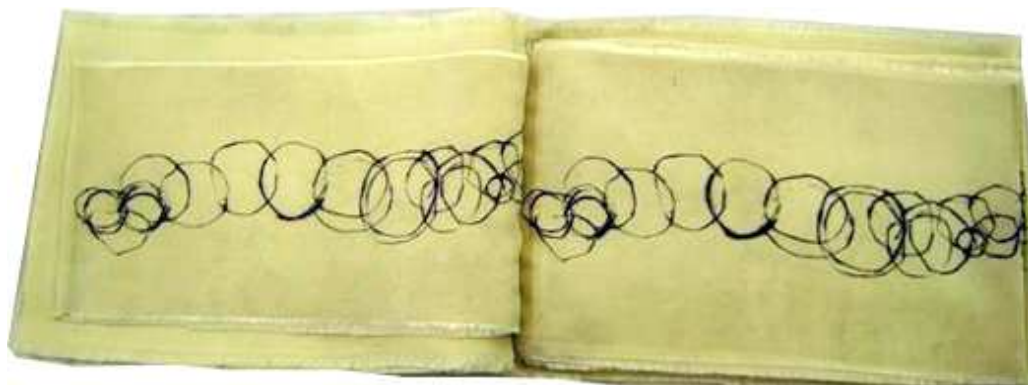


Figura 3. RIBEIRO, F. **Todo desejo é um assunto molecular**, 2003, livro, gravura sobre seda, 15x11cm



Figura 4. RIBEIRO, F. [sem título], 1988, encáustica sobre tela, 113x098cm (foto: Romulo Fialdini)



Figura 7. RIBEIRO, F. *Reliquiae Rerum*, 1993, látex,
400cm de diâmetro (foto: Romulo Fialdini)

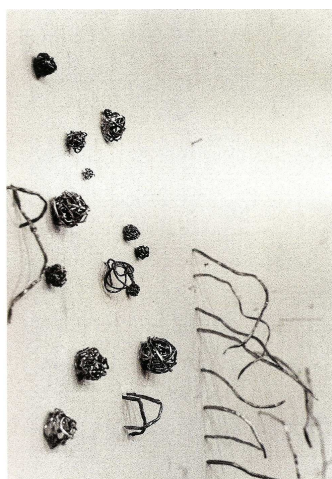


Figura 8. RIBEIRO, F. *Mundos Desorbitados*, 1999, estanho



Figura 9. RIBEIRO, F. *Floribus Explere*, 1995, gravura,
40x40cm



Figura 10. RIBEIRO, F.
[sem título], 1996, desenho,
tinta Parker sobre papel
Fabriano, 60x60cm



Figura 5. RIBEIRO, F. Sala da XX Bienal Internacional de São Paulo, 1989, encáustica sobre tela, 300x160cm e livro

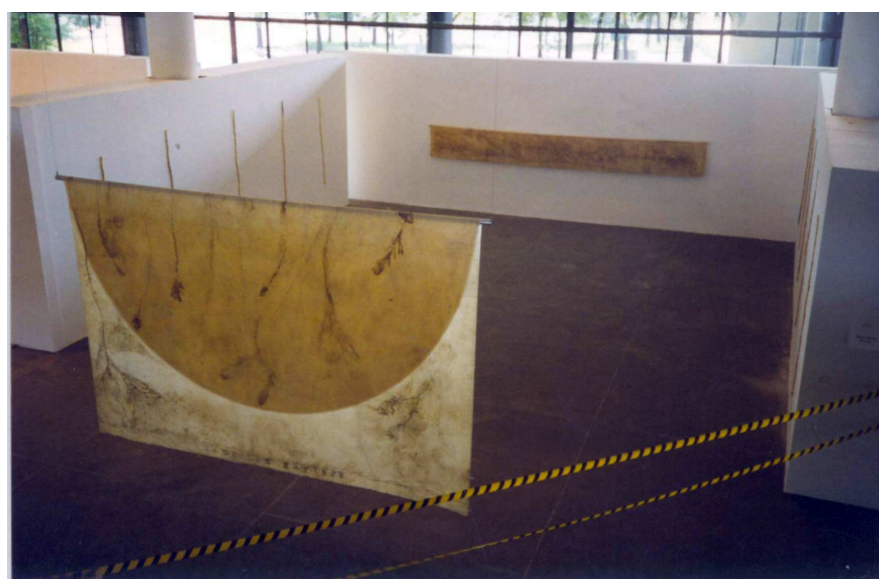


Figura 6. RIBEIRO, F. Sala da XXIII Bienal Internacional de São Paulo, 1996, bronze, 3x110cm e látex, 1752x1136cm (foto: Arnaldo Pappalardo)



Figura 11. RIBEIRO, F. Série **Corpos Associados**, 1996, desenho, pó de bronze e nanquim sobre folhas duplas de papel de seda, 73x50cm



Figura 12. RIBEIRO, F. **Fogo**, 2003, desenho, grafite sobre papel croquis, caderno, 31x42cm

3.3 CORPOS EM CONTATO

“O ego é, primeiro e acima de tudo, um ego corporal”. Com esta afirmação, Freud (1969j, p.40) traz um dos princípios fundamentais da psicanálise, segundo o qual tudo o que é psíquico desenvolve-se em estreita conexão à experiência corporal. Trata-se da constituição do eu em seu estado originário, que se dá a partir da percepção de sensações táteis tanto externas quanto internas. Ou seja, da mesma maneira que é uma possibilidade tátil sentir que toco e que sou tocado, a consciência, como instância superficial do aparelho psíquico, possui também um aspecto de percepção que se dirige a partir de dentro ou a partir de fora, em dupla face. Deste modo, o tátil pode ser entendido como origem do psiquismo, uma vez que o ego deriva, principalmente, das sensações corporais que se situam em sua superfície. Para a psicanálise, portanto, o corpo é questão do eu e aí reside também a questão da pele.

O corpo é elemento primordial para Flávia Ribeiro, uma vez que sua poética trata da questão do registro do contato entre dois corpos.

Meu trabalho até hoje é relacionado diretamente com a gravura. Sempre falo que para mim, gravura é o contato de corpos. Sempre deixa o registro. Você pega dois corpos, você levanta da cama, tem uma gravura lá. O seu corpo impresso no travesseiro, ou como o seu colchão vai tomando o seu formato. Ou você põe sua mão no vidro e fica aquela marca da gordura ou um bafó no vidro. Então eu acho essa idéia super bonita, da gravura. Os corpos em contato deixam um registro e com essa coisa dinâmica.

Com Argan (1993), que afirma a necessidade de se comparar a obra que se estuda ao que foi produzido antes, e Crispolti (2004), que exige a dimensão historiográfica no

pensamento sobre arte, busco na história da arte, indicadores de sentidos possíveis para minha reflexão sobre o corpo.

O conhecimento do corpo humano organiza-se segundo diferentes interesses em diferentes épocas, pois, como diz Baudelaire (1995, p.859), “cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso”. Assim, as diversas formas de representação do corpo humano na arte se dão a partir das muitas maneiras de organização deste conhecimento e são condicionadas aos valores de cada momento histórico. Desta forma, uma escultura do ano seiscentos a.C. difere de uma da época clássica, pois as proporções geométricas e matemáticas eram utilizadas para representar o corpo em uma, e as noções de anatomia na outra (DUARTE, 1993).

Na Grécia antiga, a diferenciação sexual e social era atribuída ao conceito de calor corporal. Sendo os homens mais aquecidos que as mulheres e os escravos, não necessitavam de roupas para as atividades físicas, que garantiam a manutenção de seu calor natural (PIRES, 2005).

Thévoz (1984) aponta que o corpocentrismo grego coloca as normas de beleza coincidentes com a anatomia humana, na plenitude de seu desenvolvimento natural. O corpo, portanto, torna-se medida para todas as coisas, na idéia humanista da transcendência válida tanto para os corpos como para o espírito. Mas, trata-se de um corpo anatômico que não se satisfaz com sua própria contingência física. Pois, segundo a idealização platônica, ele só realiza sua beleza por uma ascese - exercício em grego.

Deste modo, em Atenas, o corpo masculino nu é um valor de força e superioridade, daí as inúmeras esculturas de corpos atléticos em várias posturas de movimentos e torções. Já no

período romano cristão, o corpo torna-se responsável pelo espírito, consolidando as práticas da dor física e sacrifício da carne para o engrandecimento da alma. Assim, ele deixa de ser representado nu e passa a ser desenhado de forma mais geométrica (PIRES, 2005).

Portanto, considerando as mediações histórico-culturais, quando um artista medieval representa uma virgem, o faz pela construção de um corpo humano cujo foco é a alma, enquanto no Renascimento o homem é considerado obra-prima da criação divina. E, sendo para esta época o corpo *habitat* da alma e morada do espírito, é na representação do nu que o Ser manifesta-se por inteiro (DUARTE, 1993).

É esta possibilidade que não mais existe na arte moderna, lembra Duarte. Agora, há a atitude em repouso de *Olympia*, de 1863 (figura 13) que antecipa pictoricamente a luz fria e a indiferença das modernas cidades. No corpo branco, urbano e moderno, a semelhança com a *Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano, tela que o próprio Manet copia em 1856. Assim, o artista francês retoma o tema do nu feminino recostado, em uma crítica à tradição acadêmica impregnada de ideais renascentistas (ZERNER, 2008).

O todo deve ser captado por fragmentos, porque é assim que a vida se apresenta aos olhos de Baudelaire ou Manet. A cena cotidiana pode conter o fragmento esclarecedor, foco que passa a ser perseguido. E, como o todo reflete nos detalhes, o corpo humano, tratado como um bule ou uma maçã de natureza morta, ganha uma ambivalência de representação que nenhuma época anterior havia conhecido (DUARTE, 1993).

O fragmento institui-se, neste momento, como uma metáfora da modernidade, uma vez que é sobre a perda do todo, do sentimento de totalidade e do sentido de unidade que se constrói o próprio moderno (NOCHLIN, 1994).

Como primeiro movimento a estar conectado com essa experiência, o Impressionismo revela-a em sua própria maneira de representação. Para afirmar o valor da sensação como fato absoluto e autônomo, os impressionistas criam soluções técnicas radicais, rejeitando a idéia da pintura como uma ilusão de realidade. O quadro, assim, institui-se como objeto (MEECHAM; WOOD, 1996). Por outro lado, a vida moderna exige novos pontos de vista. Manet, por exemplo, mostra figuras humanas fragmentadas, com partes do corpo para fora da tela, como em *Velhos Músicos* (1862) ou *Música nas Tulherias* (1862) e em *Baile de Máscaras na Ópera* (figura 14), rejeitado pelo salão de 1874. Neste, não apenas a figura humana cortada da tela criando uma cisão no espaço pictórico, mas também fragmentos de pernas femininas e torsos dependurados no balcão superior. Com a intenção de mostrar as coisas de forma nunca vista antes, Degas introduz uma narrativa inédita, como o corte efetuado pela queda da cortina em *O cerrar da cortina*, de 1880 (figura 15). Trata-se da urgência de se pintar a vida moderna através da construção de um olhar que capte o transitório, o efêmero, o contingente, “a metade da arte para a qual a outra metade é o eterno, o imutável” (BAUDELAIRE, 1995, p.859).

De fato, como lembra Nocklin, neste período o trato quase literal do corpo em pedaços e suas variadas significações na representação visual, mostra a fragmentação metafísica que parece marcar a experiência moderna. Diferentemente daquela imposta pela guilhotina, presente nos inúmeros retratos de cabeças decepadas que circulavam no período da Revolução Francesa. Estas, imagens do impacto da destruição de uma civilização considerada obsoleta, mas que se referiam também à esperança de um novo tempo. No século XIX, o sentimento da

perda da totalidade, o rompimento das conexões, a destruição ou desintegração do valor permanente parecem ter sido tão fortemente sentidos, que freqüentemente são identificados com a própria modernidade.

Les demoiselles D'Avignon, de 1907 (figura 16) é considerado um dos marcos de ruptura na história da arte e o paradigma do gesto inaugural da experiência cubista. Nele, o corpo humano, nu, é utilizado para formular um novo problema.

Para Picasso, a demolição da forma de um velho mundo não passa apenas pelo fragmento esclarecedor, uma vez que nesta obra o todo é feito em pedaços que o sustentam pelas relações tensas que mantêm entre si. Não há repouso ou equilíbrio entre os cinco corpos, assim como não há mais figura e fundo; há o elogio do plano e suas ações. Do mesmo modo, o uso de máscaras africanas em substituição às feições de um rosto humano destrói definitivamente a representação renascentista de corpo e ainda afirma o reconhecimento, como arte, do tipo de manifestação que a cultura dominante entendia como “primitivo” (DUARTE, 1993, p.13).

Steinberg (2008) nota que este quadro não revela somente a intenção de introduzir o problema da apresentação da figura humana de todos os lados. O corpo, tal como Picasso constrói, quebra simultaneamente as três regras fundadoras da arte ocidental, ou seja, a idealização, a perspectiva de foco e o distanciamento emocional, pelo qual o desinteresse erótico permite a mera contemplação do corpo por sua beleza formal. De fato, os primeiros esboços elaborados (estima-se terem sido mais de mil), incluíam a presença de alguns homens que observavam a cena do bordel. Suprimidos na versão final, uma nova ruptura estabeleceu-se, pois o artista, então, permite que o espectador revele-se como *voyer*.

Les demoiselles, mostra que, a partir do impacto da modernidade, já não são corpos, já não é um nu, são “emblemas do corpo” em um mundo no qual não cabe mais qualquer recurso à representação da natureza (DUARTE, 1993).

É a partir do século XIX, com o advento das sociedades industriais, que a sociedade divide-se em classes com interesses contraditórios, cujos dispositivos reguladores de mercado, Estado e ideologias políticas apresentam-se permanentemente em conflito. O período de transição para o século XX assiste à publicação de “Interpretação dos Sonhos” de Freud. A questão do inconsciente, lembra Duarte, estende para o sujeito a fragmentação moderna, pois o revela estruturado por uma ordem à qual ele mesmo não tem acesso. O corpo, deste modo, está bem distante daquele estudado pela anatomia dos renascentistas. A partir da sintomatologia da conversão histérica, ele vai além de seus processos orgânicos, mostrando-se abrigo e palco das conflitivas manifestações inconscientes.

Se a modernidade pode ser entendida como um momento da afirmação do eu e do corpo, o que se confirma posteriormente com a inserção do corpo do artista na tela na *action-painting* de Pollock, o período pós-moderno evidencia a desintegração desta reivindicação. São produções nas quais o fragmento assume formas transgressivas, como o corpo feminino nas fotografias de Cindy Sherman (figura 17) e o masculino nas de Mapplethorpe (figura 18).

O corpo encontra lugar de protagonista na *body-art*, a partir dos anos 60 até as experiências mais radicais, que questionam os seus limites. Nas ações da artista Gina Pane, seu próprio corpo ferido coloca a questão da condição feminina e da passividade dos indivíduos frente à violência da sociedade contemporânea. Para ela, o controle social implica

em mutilações. Em *Escalada não-anestesiada*, de 1971, sobe uma estrutura com degraus de metal afiado e farpas. Os ferimentos infringidos nas solas dos pés e nas mãos mostram a intenção da artista de que o sofrimento físico torne-se dor moral. Em 1973 apresenta *Ação Sentimental* na galeria Diagramma, em Milão. Diante de uma platéia composta por mulheres, a cena desenvolve-se em três salas, sendo que na última, onde a ação propriamente dita se dá, a artista perfura seu braço com espinhos até desenhar uma flor marcada a sangue, que oferece à audiência.

Por sua vez, Stelarc, *performer* radicado na Austrália, denuncia o “corpo obsoleto” pela insuficiência de sua condição física. Suas *performances* evidenciam o limite da tolerância corporal, como as *Suspensions*. Realizadas entre 1978 e 1980, mostram o artista fora do solo, sustentado pela tensão de fios atados a ganchos metálicos, que atravessam sua pele. Mais recentemente, propõe situações de extensões corporais por meio da tecnologia. Em *Third Hand*, acopla uma mão artificial ao seu braço direito, como um complemento à sua própria. Capaz de movimentos independentes ativados por eletrodos musculares, a mão-extra manipula a realidade. O braço esquerdo, por sua vez, age pelo impulso de um controle remoto. Na apresentação, todos os estímulos são utilizados como fontes sonoras. O artista cria um corpo cibernético, fruto da intersecção entre homem e máquina e cuja potencialidade desenvolve-se não mais por seus aspectos psíquicos ou biológicos, mas enquanto objeto de um projeto.

Interessante pensar, a partir da pesquisa sobre pintura corporal de Thévoz (1984), que a ideologia de representação que a cultura ocidental, herdeira da cultura greco-latina, concebe a imagem como uma réplica da realidade. Exclui, portanto, a pintura corporal. Neste sentido, os corpos pintados são, e apenas podem ser, os corpos representados. A moldura retangular, um

recorte artificial que nada tem a ver como o nosso campo de percepção, delimita um espaço imaginário de representação como uma janela, através da qual o espectador é convidado a olhar. Como um *voyer* em um lugar protegido e privilegiado. E, se por um lado, a moldura marca a repressão da corporeidade do suporte e a do espectador, por outro, o funcionamento especular da imagem pressupõe a desencarnação do sujeito que a funda. Tanto na ciência quanto na arte, a ideologia da representação traz a idéia da natureza como exterioridade a ser investigada por um observador abstraído fisicamente do sistema observado.

A re-inserção do homem na natureza dá-se pelos românticos e posteriormente pelos impressionistas, que ativam a realidade constitucional do quadro. A evidência da tela, seu grão, o pigmento, sua sensibilidade sensorial, especulam sobre a homologia entre a anatomia do objeto representado e aquela intrínseca à obra. Depois de séculos, os valores corporais retornam, agora “à flor da tela”.

É na Viena do começo do século XX, que Egon Schiele encurta a distância de representação. Nele, a imagem resulta de um contato carnal com o suporte, uma vez que a técnica de aquarela irriga o papel como o sangue irriga a pele. Jamais antes dele, afirma Thévoz, a pintura se aproxima tanto do traço corporal. E, podemos notar que é a partir deste século que estas experiências intensificam-se, com o corpo inserindo-se como ator principal nas manifestações artísticas.

As primeiras experiências de arte corporal deram-se simultaneamente na Europa e nos Estados Unidos, nos anos sessenta. Dentre as manifestações iniciais, destaco, para pensar a poética de Flávia Ribeiro, a obra do artista francês Yves Klein.

Klein dedicou-se à pintura para gradativamente ampliar sua ação às dimensões performáticas, amparado na idéia de arte como saúde. Ou seja, centrando seu interesse na essência imaterial da arte a partir da noção zen de vazio, o conceito de saúde refere-se àquilo que nos faz existir em comunhão com a natureza da vida; aquilo somos.

É o que busca nas telas monocromáticas com o puro pigmento azul, batizado por ele de *International Klein Blue* (I.K.B.). Pois, após uma estadia no Japão para a prática física e espiritual de judô (de onde retorna como faixa-preta), Klein proclama a monocromia como conceito fundamental de sua pintura. Aplicado sobre a tela com um rolo, de forma a ter um efeito chapado, o azul surge com a intenção de unificar o céu e a terra; como a cor do infinito. Pela diluição da linha do horizonte, o espectador encontra-se em liberdade para contemplar a obra, sem fixar-se em algum ponto concreto. O artista estimula, assim, tanto a diluição da separação entre sujeito e objeto, quanto a da experiência de tempo no infinito (WEITEMEIER, 2005).

Neste período realiza *Trilogia das cores do fogo: azul, rosa e dourado* (1960), fascinado pela fragilidade do ouro e suas possibilidades com jogos de luz. Mas é fato que Klein encontra esta tríade de cores no centro das chamas, em sua pesquisa sobre o fogo, considerado por ele contraditório e por isso mesmo, elementar. Seguem-se trabalhos nos quais utiliza flamas de gás para “pintar” uma superfície de papel ou uma tela, nelas gravando o traço espontâneo das labaredas.

Seus objetivos ficam explícitos no “Manifesto do Hotel Chelsea”, de 1961:

Em suma, minha meta é dupla: em primeiro lugar, registrar o traço de sentimentalidade humana na civilização contemporânea; em segundo lugar, registrar o traço de fogo que engendrou essa

mesma civilização. E isso porque o vazio sempre foi minha preocupação constante; e eu considero que, no coração do vazio, assim como no coração do homem, as chamas ardem (KLEIN, 2006, p.61).

De fato, a preocupação com o vazio permeia sua obra, como também mostram as experiências com monocromia. Em *Monocromo Branco* (1958), utiliza as qualidades óticas do branco como a cor do espaço vazio. Em 1960, realizando o sonho alquímico de levitação, a fotografia *Um homem no espaço! O pintor do espaço lança-se no vazio*. Tomada por Harry Schunk, mostra Klein saltando de um prédio, como a voar em direção ao nada.

Movido pelo desejo de ser uno com a própria vida, procura a expressão alquímica e a síntese universal, em parte influenciado pela obra de Bachelard (GUASCH, 2007). Neste sentido, pintar não pode ser uma função do olho, mas função da própria vida, pois, sendo ela co-extensiva à arte, seu acesso só é possível pela sensibilidade. Assim, em busca de uma sensibilidade ligada aos “estados pictóricos imateriais”, Klein fica só, resumindo sua ação física a permanecer no ateliê vazio. O corpo, então, surge para ele, como relata em 1939¹:

Eu passava muito tempo sozinho no ateliê e não queria ficar só com aquele azul maravilhoso. (...) De forma a não me recolher, fechando-me em regiões excessivamente espirituais da criação artística, utilizando o puro senso comum de que a presença da carne no ateliê poderia beneficiar minha condição encarnada, eu, conseqüentemente, contratei modelos nuas. A carne! (...) E rapidamente percebi que era o bloco de corpo humano, ou seja, o tronco e parte das coxas que me fascinavam. As mãos, os braços, a cabeça, as pernas não tinham importância. Apenas o corpo vivo, poderoso e que não pensa (KLEIN, *Le vrai devient réalité*)².

As modelos, portanto, não estavam ali para posarem, mas para que o artista trabalhasse em sua companhia. De fato, Klein propõe-se uma experiência que o deixa “desconfiado” de sua capacidade de encarar o vazio absoluto do espaço pictórico, no mergulho em um universo

¹ Tradução feita pela autora.

² *Le vrai devient réalité*. Disponível em <http://www.yveskleinarchives.org>.

sem referencial. Inevitável lembrar-me de Rothko, notável do expressionismo abstrato que busca o vazio e que se suicida diante de uma tela. Curiosamente, artista que Klein ansiava por conhecer, mas que o ignorou por completo quando o francês expôs em Nova Iorque, em 1961.

Neste sentido, a presença de modelos nuas introduz-se como uma afirmação da condição carnal da vida humana, protegendo-o do risco de se perder no isolamento das “esferas superiores da criação”. Da mesma maneira que o coração não cessa seus movimentos pelo comando voluntário da mente ou o processo digestivo ocorre de forma independente, é esse corpo enquanto carne que interessa a Klein, uma vez que é lá que se encontra o universo vital verdadeiro, oculto de nossa percepção. A carne, assim, traz nova luz às questões da arte enquanto saúde:

Ela preservou em mim o espírito do culto à saúde que nos torna participantes despreocupados e responsáveis do universo. Forte, sólida, poderosa ainda que frágil, como animais no estado de devaneios no mundo perceptivo, como o vegetal e o mineral entranhados no mesmo mundo da percepção efêmera. Esta saúde nos faz ser, a natureza da própria vida, aquilo que somos! Surge algo que é separado da forma e mais ligado à experiência – a marca do imediato. Era o que eu precisava (KLEIN, *Le vrai devient réalité*).

Assim, este entendimento do corpo leva o artista aos *Sudários*, nos quais corpos são impressos sobre seda, e às *Antropometrias*. A primeira apresentação das *Antropometrias da Época Azul* (figura 19) dá-se em 1960. Na Galeria Nacional de Arte Contemporânea de Paris, modelos nuas molham-se com o puro pigmento azul. Enquanto instrumentistas interpretam a *Sinfonia Monotônica*, na qual um ciclo de vinte minutos do som de uma única nota é seguido de vinte minutos de silêncio, as modelos comprimem seus corpos sobre grandes superfícies na parede e no chão. Tal como pincéis vivos, seus corpos executam a pintura corporal. Após ter abandonado o uso do pincel como uma rejeição à sua carga psicológica, substituindo-o pelos rolos, ele ressurgue “como um milagre”, agora com vida própria. “A obra se acabava a si

mesma diante de mim, sob minha direção e com colaboração total da modelo. Eu podia saudar seu nascimento vestido de smoking” (KLEIN, *Le vrai devient réalité*).

O interesse de Klein, portanto, não se centrava nas formas do corpo ou em suas linhas, mas naquilo que do corpo ele considerava o essencial: o clima afetivo da carne. Na apresentação em Paris, a realização de um rito de encarnação corpórea da sensibilidade impalpável. E o artista, fazendo às vezes de um maestro, encena o mito da criação da obra. Como evoca uma fotografia sua, de 1958, na qual, sem qualquer suporte aparente, surge na pose de um maestro que rege, para um público invisível, uma orquestra igualmente invisível. Regente de seu espaço espiritual, uma vez que outro tema central de sua poética é a ausência de gravidade, presente nas *Antropometrias* como um desejo de evidenciar traços de anti-matéria na matéria, conforme a visão do crítico Pierre Restany (WEITEMEIER, 2005).

A idéia de um corpo que registra a experiência do imediato através de suas marcas, aproxima-se das questões de Flávia Ribeiro que, por sua vez, não prescinde de seu próprio corpo (ou carne) imerso no processo. Assim como a busca do fogo como o traço do imediato e os vestígios da passagem de seu corpo pelo mundo. De qualquer forma, são experiências em arte muito diferentes das apresentadas a partir dos anos 1980 e 1990, quando, como afirma Guasch (2007), o retorno ao corpo não é mais um refúgio da autenticidade, mas do falso, do artificial, do simulado e do agressivo.

De volta ao ateliê de Flávia, noto a questão do corpo no processo de elaboração de gravuras. O trabalho se dá pela incisão efetuada diretamente no metal: bronze, zinco e alumínio. Este, especialmente por ser mole e de menor durabilidade, garante a idéia de que

não se trata de uma seriação: *Igual, só faço duas. Por isso que depois que eu faço, jogo fora, eu não guardo* (a matriz).

Como o interesse não é o de fazer a tiragem de uma imagem repetida, a atenção centra-se na feitura de uma seqüência, que narra este caminho criativo. A mesma chapa é continuamente retrabalhada, de forma que fiquem impressos em cada gravura, os vestígios do processo. *Quer dizer é uma construção que não para. Ela vai e ela volta. Quer dizer, é quase que não tem fim mesmo.* Ou seja, a matriz é trabalhada a cada impressão: a artista parte da chapa virgem, que vai sendo trabalhada até um ponto de saturação. A partir daí, começa a raspagem da chapa, com o objetivo de eliminar os traços anteriores. *É com a mesma chapa. Comecei aqui e aí vai até um certo ponto e daí eu volto. Começo a raspar para trazer o branco de volta. Mas está tudo aí. Os vestígios.*

Comento que se trata da mudança do conceito de matriz, uma vez que elimina a idéia de uma imagem-mãe que se reproduz em várias réplicas. E a artista confirma: *É uma matriz mutante.*

De fato, a questão do registro do contato entre dois corpos está não apenas no procedimento de impressão que a gravura exige, mas também no trabalho efetuado na chapamatriz, que mantém o registro da história de seu processo, da ação da mão da artista que se revela pelos vestígios. *Eu posso polir essa chapa de novo, quer dizer, ainda vai ficar alguns vestígios, não é? Então eu também gosto dessa idéia de ficar alguns vestígios.*

A gravura, neste sentido, não apenas registra o gesto de Flávia, mas todos os seus outros. Do gesto inaugural ao final, ela narra a história de sua própria elaboração, que é a

história do percurso efetuado pela artista. Os vestígios, em minha compreensão, funcionam como marcas de corpo que confirmam sua existência em testemunho de sua passagem pelo mundo. Como em Klein, o efêmero de cada momento da experiência, assim, fica registrado.

A gravura também pode ser efetuada a partir do desenho. Desenho que, por sua vez, pode ser feito literalmente sobre a escultura, a partir do contato da mão da artista que traça, no papel translúcido, a superfície rugosa do metal.

Na verdade sabe o que eu faço? Eu, por exemplo, parto desses desenhos. Sei lá, um desenho aqui. Depois eu começo a trabalhar sobre esses desenhos. Então eu começo a limpar e aí fica essa coisa chapada. ... Olha, por exemplo, aquela hora que eu dou uma deturpada nesses dois desenhos. É engraçado por que é outro trabalho que não tem nada a ver, literalmente. Ponho o papel de seda em cima e vou escolhendo o que eu quero o que eu não quero, enfim, é em cima do desenho... É engraçado, às vezes eu penso: é como se pegasse a escultura e passasse na prensa, sabe? E se você incha o desenho, a escultura está aqui. Então é engraçado porque tem essa relação com a gravura, com o desenho e a escultura. Não dá para explicar. Não é aquela coisa estanque. O desenho vira escultura, ou a escultura pode ser um desenho... Coisas da mente.

As marcas concretizam-se pelo registro do contato de um corpo no outro na impressão da gravura e nos vestígios que a chapa revela. Mas também como os vestígios dos traços do desenho anterior que surgem marcados na próxima folha, recurso adotado pelo uso que a artista faz de papel fino e translúcido, que, por sua vez, remete à transparência tatuada do látex.

Tal como no bloco mágico tomado como modelo do aparelho perceptual por Freud (1969j), no qual uma folha de celulóide e uma de papel encerado inscrevem o traçado sobre uma superfície de cera. A escrita efetuada desaparece quando a folha superior é puxada. Mas, e este é o ponto interessante para se pensar o trabalho da artista, o traço permanente do que foi escrito fica retido na prancha de cera. São inscrições psíquicas que ali se fixam e que são evocadas pelos traços mnêmicos. A memória é feita de vestígios. E, uma vez que o passado encontra-se preservado na vida mental, em constante possibilidade de vir à luz, é assim que os traços da existência e do vivido adquirem permanência à passagem do tempo. As etapas anteriores convivem com aspectos atuais, já que na vida mental, “nada do que se formou pode perecer” (FREUD, 1969, p.87). Vestígios de formas mais antigas de configuração psíquica que se atualizam, e ao mesmo tempo revelam a própria temporalidade; na memória do papel, do tecido, do látex.

Mas tem essa coisa: eu adoro esse papel translúcido, praticamente transparente. E tem uma coisa de ir somando o desenho. Isso começou com cadernos. Aí um belo dia eu comecei. E acho muito legal essa coisa da transparência por que o desenho vai invadindo um no outro ou mesmo às vezes até uma coisa de tom. E aí é uma coisa que vai entrando. Transparência é fundamental.

A qualidade do papel também implica na leveza. O trabalho impresso na folha é um corpo que se movimenta pelo deslocamento de ar provocado pela passagem de outro corpo. A obra, assim, reage à presença do espectador.

Por que já vinha, naqueles desenhos em papel de seda com ouro em cima, ou do látex, eu acho que tem. Porque ontem eu estava aqui olhando e aqueles papéis começaram a voar.

Aqueles que têm aquelas flores douradas. Sabe trabalhinhos com papel de seda, que são vivos, ficam aqueles corpos flutuando. Eu adoro aquilo.

O corpo, na obra de Flávia Ribeiro, é questão central de sua poética. O procedimento de gravura, portanto, expande-se no conceito de registro corporal, presente em diferentes trabalhos da artista.

Meu trabalho até hoje é relacionado diretamente com a gravura. Na verdade eu percebi o que me interessa: é o registro de contato de dois corpos. Eu definiria a gravura nisso: você põe uma chapa, com tinta, papel, brum, você tem esse registro. O látex é a mesma coisa, eu tenho a parafina com os desenhos, as marcas. Passo lá “pfu” é o registro. As peças fundidas é o estendido. Eu faço no barro o negativo, põe a cera, tirei o barro, fica o positivo, essa cera ponho em contato com a areia, faço um outro negativo. A areia lê a cera, aí eu derreto a cera, aí eu jogo o ferro fundido que lê areia e faz outro positivo. O Floribus Explere, tudo isso está relacionado com a gravura.

Assim como o corpo da artista deixa as marcas do processo criativo, ele é, como na dança, o centro a partir do qual a experiência organiza-se.

É talvez por isso eu não consiga abrir mão assim de meu fazer assim. Eu digo que a minha função é só uma passagem, está toda impregnada aqui na minha mão. A passagem da cera para o bronze é uma passagem só, e que não perde nada. É uma coisa bem sensível e tem a ver, por que eu percebo, eu percebo essa coisa do corpo quando eu trabalho. Da força também. Com a dança eu acho que aprendi a quantidade de energia que você tem que pôr no gesto, no movimento. Nem de mais nem de menos. Uma coisa da textura, essa coisa de usar a

força não só localizada. Quando eu vou fazer gravura, também. Nem que seja um traço, parece que ele vem não é a mão só, parece que ele vem de um lugar meio central, assim, não sei. É engraçado porque nunca pensei nisso. Mas eu acho que tem muito a coisa de dança, também. Eu acho que tem essa consciência do corpo, essa consciência da força. Eu presto muita atenção no meu corpo quando eu estou trabalhando. Quando eu brinco: eu vou lá na prensa, tira a força da barriga, mais do que no braço tipo o braço também as vezes dá umas puxadas, mas é engraçado isso. Tem essa coisa da força. Mesmo no desenho, quando você faz, parece que trabalha com o corpo inteiro, mesmo que seja uma coisa menor.

E, sendo sua proposta a da imersão do próprio corpo na relação com o trabalho, Flávia ressentia-se na manipulação do látex. O abandono deste material e a passagem para outros trabalhos passam, também, pelos limites físicos da artista.

Depois da Bienal (de 1996), látex não quero mais. O médico falou que me dá uma baita de uma irritação. Ontem se você visse, o meu cabelo cheirava, eu assoava o nariz cheirava látex e eu fico com rinite. Meu olho lacrimejando, fica super inchado. Eu não quero mais trabalhar com esse amoníaco porque não está me fazendo bem. Alguma coisa me diz que não é mais para trabalhar com isso, não está me fazendo bem, não quero. Eu não quero mais. Acho o material lindo, maravilhoso, mas...

O corpo da artista é a sua medida no mundo. E assim, a idéia é trabalhar nas dimensões e possibilidades do próprio corpo:

É, mas tem isso mesmo. Eu lembro quando eu comecei a pintar eu trabalhei num chassis que tinha 1,60 x 1,60 e todo mundo morria de rir por que eu pegava aquele chassis

por trás e só passava uma tela com dois pauzinhos andando embaixo. Era muito engraçado, mas era a tela que eu consegui pegar com os braços abertos, então... De onde tinha saído esse tamanho, 1,60. Foi engraçado, isso tem uma relação o corpo.

Em 2003, começa a considerar outras possibilidades, de ampliação de espaço. Do início da carreira, no corpo como medida para a tela, para o desejo por outras dimensões.

É engraçado. Eu estou com muita vontade de fazer uns desenhos grandes. Até por isso, por que é diferente: até um certo tamanho, colocar papel na mesa, quando você pega o desenho... Eu vejo com alunos, de repente o cara precisa se deslocar no espaço para fazer o desenho. Se ele tem papel maior do que o tamanho dele, tem que vir de uma extremidade para outra. Às vezes são passos. Então, é engraçado quando penso em fazer desenhos grandes, pensando um pouco nisso, nessa coisa do movimento do corpo, desse deslocamento do corpo no espaço.

Desejo que se concretiza em trabalhos posteriores (ver 2.4).

2.3.1 Propostas de Aproximação

O trabalho de Flávia Ribeiro parece estabelecer estratégias que visam uma proximidade cada vez maior com o corpo do espectador. Nesta relação, os trabalhos de encáustica, no esforço de trazer a luz da falta de luz, exigem uma abertura perceptiva e uma disponibilidade de tempo para que se possa ver. O encontro com a obra revela o vazio que o invólucro embalsama e exige a tolerabilidade do contato com o nada. Poder ver a partir da impossibilidade da visão imediata, é o desafio que a artista lança.

Na outra Bienal (XX Bienal Internacional de São Paulo), entrou uma mulher no corredor e antes de entrar na sala, ela olhou, virou pra trás para responder para as amigas: “Não, aqui não tem nada não”. E aquilo ficou para mim, porque não era assim: aqui não tem nada legal, aqui não tem nada interessante, aqui não tem nada bom. Faltou um adjetivo. Não, não precisa entrar não, que aqui não tem nada!

Já com os trabalhos de flores com tinta de caneta tinteiro, noto o convite para chegar perto e olhar. Devo me aproximar para ver, pois de longe quase não se percebe a riqueza dos contornos esmaecidos pela oxidação, que solicitam uma entrada em delicadas entranhas fossilizadas, sugerindo simultaneamente elementos vegetais e minerais. Ao meu comentário, a artista responde:

É, eu também gosto desse mistério, dessa surpresa. Por isso que eu gosto. E ela chama para chegar perto, a gente está sentada na mesa e parece que está fazendo assim: “Vem cá ó, vem cá, vem cá”.

Os desenhos e as gravuras organizados em álbuns, sugerem-me a relação com o livro, no desejo de pegar e manipular as folhas, realizando a minha leitura.

É legal essa coisa de poder manusear. A gravura fica na parede e a gravura deve ser feita para ficar próxima de você. Estou querendo fazer uns (álbuns) maiores. E muda. Porque é diferente de quando você tem um trabalho pregado na parede. Aquela coisa contemplativa: ele lá, você aqui, você pode só passar e, dar uma olhada... Você até pode sentar e passar um dia olhando. Este aqui tem uma coisa de movimento, uma coisa física, de você pegar e ficar próximo.

Mas é a partir do látex- pele, que o convite à aproximação torna-se mais intenso.

Os trabalhos de látex pedem que você tenha uma relação próxima, até de pegar, de cheirar; não tem essa coisa só do olho. Eles exigem, eles te chamam prá você ter uma relação de distância e de proximidade, de envolvimento até físico, tem uma coisa assim... De tocar, pegar. Não tem uma pessoa que não faça isso.

De fato, os trabalhos de látex solicitam tanta proximidade, que à maneira dos *Parangolés* de Helio Oiticica, suscitam-me o desejo de vesti-los. A pele que se veste e que reveste e delimita a interioridade. Mas, voltando à história da arte, os *Parangolés* não se reduzem a capas, estandartes ou bandeiras para serem vestidas ou carregadas. Como afirma Lagnado (2006), a palavra, encontrada casualmente por Oiticica em uma placa de um terreno baldio, desde o início tinha a finalidade de traduzir a natureza de um território transitório. Realmente, a partir de 1969, parangolé é citado pelo artista como conceito básico para a formulação de um programa político-ambiental de apropriação de espaços coletivos e públicos. Assim, a associação que me ocorre como espectadora do trabalho de Flávia, encontra sua significação mais plena na conjugação da idéia de pele e de espaço transitório.

Após a experiência com fundição para os trabalhos expostos na Bienal Internacional de São Paulo, em 1996, Flávia dedicou-se a aprender o processo de cera perdida. Mas não produziu utilizando este procedimento até 1998, quando faz os *Pulsos* (figura 20) pela primeira vez.

Essas pulseiras têm a ver com aquele trabalho de bronze que está lá embaixo e aí, quando eu percebi, eu disse: “é pulso”. Sabe, tem essa coisa da esfera, do círculo, do aro, do

pulso. Para mim foi legal porque tem a ver com o meu trabalho. Mas é uma outra coisa, não sei ainda. No começo, tinha esse negócio: os pulsos, os pulsos. Depois eu comecei a pensar nisso, de trazer isso para o lugar do trabalho mesmo. Tem tudo a ver com o corpo e com a coisa da gravura, do registro dos corpos, com todos os meus trabalhos, o contato dos corpos que deixa registros.

Sim, porque o trabalho *Pulsos* refere-se ao corpo da artista, já que se trata de argolas de bronze preto fundido ou prata, que podem ser vestidas como pulseiras. Mas também a faz pensar em outros corpos, uma vez que agora a proposta é mais explícita para que o espectador use o trabalho no próprio corpo. Os *Pulsos* referem-se, também, ao conhecimento do corpo do outro.

Aí você começa a descobrir isso, que para um serve, para outro não serve, para um serve aqui, para outro serve ali. É tão engraçado. Eu descobri que independentemente do tamanho da pessoa, esta medida é de uma variação que é incrível. Então, descobri que isto é extremamente pequeno na minha mão. Tem gente que não passa na mão e, para mim, vai até o ombro. Então, é interessante. É engraçado você perceber que numa pessoa grande, o pulso é tão... A mão é tão pequena que passa e outras não. Mas é um trabalho diferente.

Gradualmente, o corpo da artista e o corpo do espectador se aproximam até que seus corpos entrem em contato.

Em 2003, Flávia participa da mostra “Pele e Alma”, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, onde expõe alguns trabalhos da série “Corpos Associados” (figura 21). Na porta de entrada do espaço da exposição, a artista esperava o público e, com o seu

consentimento, marcava, com processo adesivo, cada passante com a imagem de uma flor e sua assinatura. A imagem em mim impressa, resistiu intacta à lavagem por alguns dias. Nas salas, o espectador vê a obra. E o corpo da artista, como obra tatuada na pele, segue com o espectador.

Do mesmo modo que o desenho feito sobre papel translúcido e a matriz trabalhada de forma a deixar vestígios, o registro assim efetuado faz com que a ação da artista e a matéria tornem-se um só. A tatuagem impressa no corpo do espectador é inseparável da pele; corpo-pele, matéria para a artista.

Voltando à história da arte, retomo o artista italiano Piero Manzoni que, junto com Klein, foi um dos primeiros artistas a usar o corpo como obra. Suas *Esculturas Vivas*, de 1961, são experiências nas quais o corpo de qualquer indivíduo poderia converter-se em arte, uma vez que sua pele fosse assinada pelo artista.

A intenção de Manzoni era, em parte, a de uma crítica ao sistema de arte e ao papel que o artista desempenha nele. Crítica que ele radicaliza com o trabalho *Merda de Artista*, no qual latas com 30 gramas de suas fezes eram vendidas a preço de ouro (GUASH, 2007). Mas, no caso de Flávia, parece-me que a questão volta-se para a experiência de pele. Agora, a pele que revela a passagem do tempo a partir dos sulcos que, marcados como uma tatuagem, evidenciam gradativamente a nossa própria finitude, como as transformações que o tempo impõe às flores que secam em sua mesa de trabalho e nas paredes de seu ateliê. A pele não apenas como uma película intermediária entre o dentro e o fora, mas também como uma medida de tempo pessoal na construção de uma história própria, que se mantém temporariamente viva na interface entre alguém e o mundo.

Como coloca Anzieu (1989) o tátil possui uma característica distinta de outros registros sensoriais que o coloca não somente como origem do psiquismo, mas também fornece ao psiquismo um fundo mental, uma tela de fundo sobre a qual os conteúdos psíquicos se inscrevem como figuras. A pele, assim, funciona como uma superfície de inscrição. Nesta intervenção de Flávia, o corpo do outro é utilizado como suporte para corpo-texto da artista; texto que se inscreve pelo registro do contato e permanece como testemunho da passagem da artista pelo corpo do espectador. A pele do espectador, deste modo, transforma-se em um livro que guarda a marca da história da artista, de sua aventura pelo corpo do mundo. O corpo do outro conquista a função de registro, pois a tatuagem feita na pele pode ser uma estratégia da memória contra o esquecimento. Afinal, conservar os registros através do tempo, não é função das bibliotecas, assim como dos cadernos de anotação?

Thévoz (1984) mostra que no homem, a pintura corporal é anterior a qualquer outra forma de representação plástica. Sua hipótese baseia-se na situação frágil do bebê humano, que nasce com uma pele muito fina, necessitando de uma proteção artificial de natureza física, térmica e de contato para sobreviver. O homem é o único ser que ao nascer nu, coloca-se em dupla exposição: ao perigo, mas também ao olhar. Portanto, necessita igualmente de uma proteção simbólica. O ser humano, deste ponto de vista, situa-se em uma relação ambígua com seu próprio corpo, o que o leva a retocá-lo de múltiplas maneiras com tatuagens, maquiagem ou cirurgias plásticas estéticas. Pois, ao ter domínio sobre a própria identidade pelas modificações em seu corpo, suplanta a sua inferioridade biológica pela ordem cultural.

Assim, na cisão entre corpo anatômico e simbólico, o homem confronta-se com seu próprio corpo como primeiro objeto cultural. Mas, como se trata igualmente de um corpo

sujeito às ameaças da desintegração pela irrupção pulsional, o homem busca estratégias de proteção contra a sua fragmentação. Dedicar-se, então, das pinturas faciais dos primitivos ao desenvolvimento da vestimenta, ao reforço da identidade e unidade individual.

Neste sentido, a pintura corporal constitui um apelo às origens, aos mitos e à conformidade com eles. As forças elementares, naturais ou psíquicas, a angústia fusional, as pulsões fragmentárias, o temor pelo próprio corpo fragmentado podem ser atenuados através da sacralização. E assim, cria-se um espaço protegido para sua eclosão, circunscrito por festas, cerimônias e ritos. As pinturas corporais, como sagradas, são um meio de comunicação do humano com o divino, uma vez que contribuem para estabelecer ritualmente uma viagem até o inumano, o ser animal, ser o outro, o heterogêneo, a transgressão.

O corpo cessa de ser pintado a partir do momento em que os suportes plásticos são culturalizados e normatizados. Mas, aponta Thévoz, há sempre uma memória da carne original na imagem pintada, impressa ou prensada. A pele, como primeiro suporte, traz a pré-história dos suportes sensíveis, como um tipo de inconsciente corporal de criação artística. Se toda pintura refere-se a uma epiderme ultra-sensível, não há pintura que não seja corporal.

Na história das marcas corporais, a tatuagem é uma prática antiga na história humana, como atestam as pinturas rupestres de Tassili N'Ajjer na Argélia, que datam seis mil anos a.C., e que mostram mulheres tatuadas no tórax (DI FOLCO, 2004).

Utilizada no decorrer dos séculos com fins religiosos, terapêuticos ou estéticos, a pele humana trabalhada mais antiga que se tem notícia é a de Otzi, um hipotético xamã de três mil

e trezentos anos a.C. Encontrado intacto em um glaciador em 1991, possuía a totalidade da pele marcada por sinais geométricos, cruces e pontos, sugerindo algum tipo de ritual terapêutico.

A palavra *tattoo* tem origem polinésia e se refere ao som das hastes de madeira quando perfuram a pele sequenciadamente. Wiener (2001) também indica que o vocábulo original polinésio significa “desenho inscrito sobre a pele”. Inicialmente em cor negra, Di Folco afirma que são os maoris da Nova Zelândia que introduzem o uso da cor nas tatuagens que cobriam suas faces.

O costume de se tatuar chega à Europa com a expedição aos mares do sul do capitão Cook, que ao desembarcar no Tahiti em 1760, encontra índios tatuados. Seu relato de viagem, editado em 1769, é o primeiro registro da prática que chega ao mundo ocidental. Uma vez na Europa, difundiu-se em todas as camadas sociais. Consta que Eduardo VII e o czar Nicolau eram tatuados (DI FOLCO, 2004).

Segundo Thévoz, os tahitianos de então, que faziam incisões com instrumentos de marfim, madeira ou pedra, passavam por um longo período de aprendizagem com um mestre. A operação tem *status* de um rito, o que implica em um interdito sexual rigoroso da parte do oficiante, seus auxiliares e do próprio paciente.

Para ele, a marca corporal primitiva afirma a heterogeneidade das comunidades e, no interior de cada comunidade, a heterogeneidade das individualidades. Mas, ela também afirma a encarnação da ordem comunitária, na organização de um sistema social no qual os indivíduos são como as letras de uma inscrição, na carne que constitui o grupo.

O nascimento da escrita marca a passagem das comunidades primitivas à sociedade de estado. Trata-se de um aparelho especializado, exterior aos indivíduos e codificado independentemente deles. Se a lei de um grupo cessa de ser inscrita no corpo dos indivíduos, é porque ela passa a ser inscrita em um pergaminho, ou seja, em uma pele anônima.

As tatuagens, então, gradativamente perdem sua função de inclusão social e passam a se referir à exclusão ou a uma condição marginal. No Egito antigo, identificavam prostitutas e dançarinas ou escravos. Dario e Xerxes, no Oriente Próximo, marcavam letras cuneiformes com ferro incandescente no corpo dos vencidos. Entre os romanos, os escravos, os desertores e os delinqüentes tinham a face marcada. Os gregos consideravam as tatuagens signos de servidão e infâmia, ligados aos bárbaros. Em 1810, a França impõe a marca com ferro em brasa no ombro direito dos condenados: a letra “T” implica em trabalhos forçados, “TP” quando a pena é perpétua e “R” se é o caso de um reincidente (CORBIN, 2008). A marca corporal foi utilizada até o fim do antigo regime como uma sanção penal aos criminosos. Ou seja, aqueles que se subtraíram à ordem social.

Se na Idade Média os interditos religiosos condenam o uso de corpos ilustrados por serem marcas de infâmia e desonra, durante o século XIX e primeira parte do século XX, tatuagem é sinônimo de marginalidade e de dissidência. São as prostitutas, os marinheiros e os homossexuais que a adotam (DI FOLCO, 2004).

Uma tatuagem é efetuada por meio de sucessivos pontos que rompem a pele em perfuração seqüenciada. Os instrumentos arrastam os pigmentos entre a epiderme e a derme, de forma a elaborar a inscrição de forma permanente. Por ser visível na pele, mas realizada de forma intradérmica, é simultaneamente interior e exterior. A tatuagem também é

simultaneamente pública e privada, uma vez que se destina ao olhar do outro, ao mesmo tempo em que revela algo da intimidade corporal profunda. Refere-se, portanto, a uma situação de paradoxo.

Por outro lado, em momentos de difícil transição, uma tatuagem pode ser uma maneira de colocar a termo uma situação de incerteza. Como as mudanças exigem um sinal de autonomia e de afirmação do eu, uma das funções da tatuagem pode ser a de marcar um sinal de identidade (LE BRETON, 2004).

A gravura, no sentido amplo que a poética de Flávia propõe, imprime no mundo as suas marcas, como marcas de nascimento que a artista imprime na pele do mundo. Ora, marcas de nascença são sinais de identidade que possibilitam o reconhecimento. Assim como tatuagens. E as cicatrizes, como o “sinal claro e reconhecível” que Ulisses oferece para revelar sua identidade e recuperar a sua história no retorno a Itaca (HOMERO, 2003).

De fato, a tatuagem pode ser a tentativa de inscrever no corpo uma diferença, para autenticar a imagem do sujeito e funcionar como um traço de identificação (WIENER, 2001). Mas a pele tatuada na gravura também remete ao prazer do olho sobre a pele, no corpo que se exhibe e se erotiza ao olhar do outro. Ora, se a tatuagem convoca o outro como olhar, quando a artista simultaneamente oferece sua tatuagem-gravura ao olhar do outro e olha a *tattoo* no corpo do espectador, efetua um jogo especular entre quem olha e quem é olhado. Uma região paradoxal, portanto.

Lembra Anzieu (1989) que o bebê adquire a percepção de possuir uma pele como superfície do eu nas experiências de contato de seu corpo com o corpo da mãe. Trata-se da

experiência de uma superfície do conjunto do corpo do bebê com o de sua mãe, o que proporciona vivências emocionais de extrema importância por sua estimulação da confiança, do prazer e do pensamento. No desenvolvimento da criança, assim, há uma erotização da pele; prazeres que depois são integrados na atividade sexual adulta. A sexualidade genital, e mesmo a auto-erótica, só é acessível àqueles que adquiriram o sentimento mínimo de uma segurança de base em sua própria pele. Além disso, a amnésia dos estados psíquicos originários do *self*, depende da erotização das fronteiras do corpo. A origem do eu, portanto, encontra-se na pele erotizada como vestígios de uma memória esquecida.

2.3.2 Corpo e Constituição da Matéria

Outro dia eu fiquei no dicionário e fiquei olhando: corpo. E tinha, fora substância física, porção limitada de matéria, tinha: corpo: espessura, densidade consistência.

Em seu trabalho, o corpo gradativamente ganha consistência, espessura. Processo que se inicia na passagem dos trabalhos de encáustica para os de látex. À minha observação, a artista responde:

Tem uma coisa de corporificar, de corpo, parece um entendimento. Eu acho que o processo meu foi muito isso assim: um puta mergulhão, aquela coisa escura, uma coisa difícil, muito difícil. E aí eu acho que começou a vir à tona mesmo, de repente vem a luz. Enfim, tem essa coisa de corporificar, mesmo. Ainda não tinha pensado desse jeito. Tem aquela coisa das florzinhas na prensa, a coisa da alma. Porque eu acho que os látex têm esse caráter assim, eles indicavam a ausência de um corpo.

Em certa ocasião, vendo fotos da parede do antigo ateliê, em 2003, noto uma série de bolinhas de crochê elaboradas com fios de cobre e ali pregadas, em 1996. Comento que elas me lembram as esferas de bronze fundido, trabalhos posteriores que sugerem peso. Surge para mim, então, um percurso de “corporificação”. Registrado nos cadernos de anotação, parte de pequenas esferas tecidas com o cabelo da artista.

As pequenininhas eu acho que foi de fio de cobre. É eu fiz uns de crochê que não deram certo aí eu embolei tudo, fiz bolinhas. Eu comecei com essa mania, porque a esfera é uma forma extremamente sedutora. E usei cabelo. Porque é uma matéria extremamente moldável. Sim, aquele monte de cabelinho que eu estou desfiando, tal. Tem várias esferas de fio do meu cabelo. Mas isso é o máximo, descobri que era uma matéria moldável. Então eu acho que aí também começou essa coisa da esfera.

A partir da experimentação com o próprio cabelo, de seu corpo, portanto, encontro os trabalhos da *Linha Atômica*, onde esferas de bronze ganham nomes sugestivos, como *Três Marias* (figura 22): *Eu ficava andando entre elas e as achava engraçadas, sei lá, acho que viraram um personagem. Três Marias com M maiúsculo. Porque não é Maria de tal. Ou ainda, Tríbola (figura 23) e Bíbola (figura 24): É engraçado porque eu procurei no dicionário para ver se tinha essa palavra. E aí existe: tríbola é uma erva daninha de origem africana. E bíbola é alguém que manda ver, que bebe muito. Então achei maravilhoso.*

Na exposição “Territórios”, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, em 2002/2003, a *Linha Atômica*. Os trabalhos ganham incorporação. Percebo que são obras que têm um peso mais explícito, ainda que conservem seus aspectos de sensualidade e delicadeza. Os desenhos

de esferas e linhas em papel translúcido dialogando com as peças fundidas, acentuam minha impressão.

É que é literal. O bronze deu corpo. A matéria deu corpo. Acho que isso tinha no Tomie Ohtake. Na Bienal era quase a ausência do corpo. É etéreo, um negócio extremamente sutil. E de repente tem aquele corpo.

O fogo da fundição permite que o corpo ganhe peso e consistência aliando aspectos de sensualidade. Noto um corpo que se erotiza, especialmente no trabalho *Lestia* (figura 25). Quando comento, a artista responde:

Essa aqui eu chamei de Lestia porque eu descobri, acho que foi em um dicionário de Filosofia, que eles tinham uma idéia de que os astros eram dez e que eles giravam em torno de um grande fogo. E esse fogo está aí. Aí um dia, por acaso, eu li essa coisa. Eu falei: gente é a cara do meu trabalho. Então tem a coisa do desenho nessa coisa: tem o preto, e de repente tem o veludo, delicado, sensual. Sei lá, eu acho que potencializa. Eu acho isso bacana, o veludo potencializa. Eu acho que esse trabalho tem uma sensualidade. Coisas pesadas e ao mesmo tempo tão sutis, e tão femininas, de alma, diáfana. Isso é que é legal. Essa coisa cria uma tensão. Quer dizer, você está falando do material pesado, bronze, do bruto. Toda essa coisa grande usou esse procedimento do trabalho com a força, trabalho pesado. Aí começa essa aura, sei lá o que é, vai saber se é mesmo do fraco, sensual. Tem uma coisa assim. Fico pensando, porque na hora que eu boto aquele veludo junto com o bronze, tem outro jeito de chegar nesse mesmo lugar.

Relembro o fogo como elemento sensual. O veludo, por sua vez, me faz evocar uma sensualidade tátil, como uma pele macia. E também sensações térmicas de calor, não só pela qualidade do tecido, mas pela cor laranja. A experiência de pele como um envelope caloroso, diz Anzieu (1989, p.201), “testemunha uma segurança narcísica e um investimento em pulsão de apego suficientes para iniciar a relação de troca com o outro, com a condição de ser sobre uma base de respeito mútuo da singularidade e da autonomia de cada um”. A diferenciação, uma vez garantida, delimita um território cujas fronteiras permitem o fluxo de entrada e a saída de viajantes, sem que se corra o risco de roubar a pele do outro ou de ter a sua roubada. O veludo enquanto fio, por outro lado, estabelece uma ligação cuja associação mais evidente sugere um cordão umbilical, o que me faz pensar na constituição de uma pele comum aos dois parceiros.

Mas, as esferas remetem à idéia de átomo. E, em busca de compreensão, eu também “brinco” no dicionário etimológico. Encontro: “Estrutura que compõe a molécula. Cada uma das partículas minúsculas, eternas e indivisíveis que se combinam e desagregam determinando a característica de cada objeto. Ovo cósmico que não pode ser cortado, indivisível” (HOUAISS, 2001, p.337). Sendo o átomo a matéria-prima do universo, cumpre lembrar que para os gregos a matéria era constituída pelos quatro elementos. Neste sentido, o universo alquímico, a química e a física contemporânea encontram-se na poética da Flávia Ribeiro.

Interessante notar que Bion (2004) apresenta um modelo molecular para dar conta de suas hipóteses sobre o funcionamento mental. Na oscilação entre as posições esquizoparanóide e depressiva, os elementos-beta, não diferenciados de sensações corporais, estão dispersos. A posição esquizoparanóide, deste ponto de vista, é considerada como uma “nuvem de

incerteza” composta por partículas dispersas, que se aproximam de uma partícula elementar em busca de um continente dentro do qual esta oscilação possa se organizar como algo novo. Assim, produzem-se as primeiras partículas de pensamento que se constituem o primeiro objeto de estudo da psicanálise. Bion usa como modelo um crisol, recipiente utilizado tanto em operações químicas quanto alquímicas para a mistura de substâncias, onde ocorreria a ligação dos elementos que formam uma relação simbólica. O modelo continente-conteúdo, a dinâmica das posições esquizoparanóide e depressiva juntamente com o fato selecionado, e a vinculação positiva entre L, H e K, são “matéria” para efetuar a combinação (MELTZER, 1998).

Do mesmo modo, o aparato construído por Bion (2004a) envolve a elaboração de uma grade, tal como a tabela periódica da química. Destinada a pensar os elementos ou moléculas psicanalíticas e seu desenvolvimento em direção à complexidade, faz parte dela a categoria C, que se refere à formação de símbolos.

O trabalho de Flávia Ribeiro faz pensar na idéia do átomo que se organiza em corpo, uma vez que é aquilo que constitui a matéria. As sementes metálicas da exposição “*Corpus Consociatus*” na galeria Millan, já indicavam o seu interesse pela reorganização dos átomos, na criação de uma natureza particular. Mostra, assim, seu desejo por conhecer e modificar a estrutura da coisa.

Cada objeto e cada presença no mundo é uma organização de elementos; um conjunto organizado de pequenas partículas. Assim, tudo o que conhecemos, é simultaneamente aquilo que percebemos e outra coisa. Ou seja, conhecemos através do paradoxo da aparência e da interioridade. Ora, sabemos que o átomo é invisível aos olhos, mesmo em um microscópio de luz. É necessário um instrumento mais potente. Deste modo, a artista introduz a questão da

constituição da matéria do eu e do mundo, daquilo que nos faz simultaneamente eternos e mortais, materiais e imateriais, pesados e leves, visíveis e invisíveis.

2.3.3 Penetrar na Estrutura das Coisas

Desde 2001, Flávia ministra aulas de desenho em algumas instituições, entre elas o Instituto Tomie Ohtake. No programa de seu curso, a questão reverte-se para a constituição do corpo e seu interior. A investigação que se inicia refere-se ao desenhar, estando do lado de fora, como se imagina o corpo, do lado de dentro. A intenção é a de trabalhar a idéia de interno para entender a estrutura das coisas.

A primeira aula é sobre o olhar. Eu dou um texto para cada um e a pessoa passa a aula toda fazendo investigação: desenha um, desenha outro, fica lá uma hora. Dói o olho. Fica todo mundo com um espelhinho assim, investigando, desenhando, o vazio dos ossos, mas como é que é? Ai depois eu levo o livro de anatomia, mostro como é que é. Tinha essa do olho, tinha outra que era da mão, que era ir desenhando só as linhas da mão. E aí eu percebi que eu comecei a ficar interessada nessa coisa fora, de ter que desenhar como é que eu imagino que seja por dentro. Aí depois a gente disseca, faz cortes. Aí a aula é uma farrá acaba todo mundo comendo, todo mundo olhando e fica essa coisa divertida de imaginar. Trabalhando o corpo. Mas não só o corpo humano, porque a gente não pode dissecar o corpo humano. Então eu levo frango, peixe. As pessoas têm nojo, mas tem pia, tem tanque. De repente, as coisas que eu estou trabalhando estão ali: o interno, que é pra entender a estrutura. Porque eu acho que quanto mais você entende, melhor você desenha.

Novamente a artista busca a instrumentalização através de seus cadernos de anotação. Juntas, observávamos:

Com isso eu comecei a levantar bibliografia, ler um monte de coisas. Porque daí eu fui ler sobre anatomia, comprei um livro de anatomia, desenho de anatomia antes de Leonardo da Vinci. Século quatorze ou quinze, que daí foi liberado. Não é que não fizessem dissecação, até Aristóteles tinha feito. Outro dia eu vi um monte de site só de órgão humanos mesmo, fotografia, dissecados.

É um interesse que percebo estar presente desde o início de sua carreira. Lembro-me de quando ela me contava sobre suas visitas à biblioteca do *British Museum*:

Eu, para descansar, pegava livros de culinária do século XVIII: como cortar frutas, como destrinchar as aves, as caças. Olha, parece um corpo humano. Este é tipo um cabrito, alguma coisa assim, costela, cabeça de javali... Porque até o século XVII a medicina, a culinária, era tudo meio uma coisa só.

A mesa de dissecação, segundo Moraes (2002) é o objeto que expressa a perplexidade da geração entre guerras das primeiras décadas do século XX. A partir de uma afirmação de Lautréamont (2005) em *Os Cantos de Maldoror*, do belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e de um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação, os surrealistas trilharam novos caminhos em seu movimento. A reunião de objetos inesperados e a idéia de “belo como”, indicam as fórmulas de pensamento por analogia que originam as imagens do surrealismo. Moraes mostra que a metáfora de dissecação está presente em várias técnicas adotadas nesta época, como a colagem. Mas o que aqui nos interessa, é que o encontro sugere uma aproximação erótica que se dá em uma mesa destinada aos cadáveres. Neste sentido, remete a experiências de configurações psíquicas ligadas a um erotismo mortífero. De fato, o

reconhecimento da pulsão de morte como “um instinto agressivo especial e independente”, efetuado em 1929 por Freud (1969p, p.139) em “O mal estar na civilização”, apresenta-a como em constante relação com a pulsão de vida, em articulações que variam de um alto grau de fusão entre elas, até a defusão.

A composição erotismo-morte, aponta Canelas (2005), relaciona-se ao universo de relação fusional com o outro. A morte enquanto experiência erótica, para ele, refere-se à fusão com o objeto primário, ou seja, a mãe. O que, em última instância, provoca a perda do eu.

A busca pelo interior do corpo reveste-se do desejo da artista, este, o de penetrar na estrutura das coisas. Para isso, o microscópio torna-se ferramenta:

Mas eu adoro ficar olhando essas coisas. Eu queria muito um microscópio. Eu imagino que deve ser uma coisa muito cara, mas eu adoraria ter um microscópio. Quando eu era criança eu tinha um. Eles eram bacanas, eram de ferro fundido, uma peça de metal fundido. Claro que as lentinhas não eram grandiosas. Mas era super bem feitinho, bonitinho. Eu acho legal poder ver como é a estrutura mesmo, como é que é.

Neste sentido, os objetos do mundo que observa para desenhar não são mais objetos. Quando comento que percebo em seus trabalhos, muitos elementos colocados por ela nas mesas e paredes de seu ateliê, como as pedras, as flores e as sementes, diz:

Mas tem a ver. Tem um pouco não só da semente, mas dessa coisa assim, meio do quê as coisas são feitas. Acho que meu trabalho tem. Às vezes eu espalho esse monte de bobagens

em cima da mesa: flores, sementes... Mas eu acho que daí começa a se transformar numa coisa mais da constituição do corpo mesmo. Mais do átomo, da molécula. Tenho uma ligação forte com essa coisa da constituição das coisas. Do quê elas são feitas, como elas são feitas. Mesmo nos desenhos, começa com um objeto orgânico assim, e é como se eu fosse penetrando, invadindo, entrasse no interior, dentro. É eu acho que o que me interessa dos corpos é isso aí.

Posso observar que o desejo de penetrar na estrutura das coisas já estava manifesto de forma mais sutil na série *Floribus Explere*, pelo processo de extração do sumo das flores para sua impressão em gravura.

No trabalho de construção da Grande Obra alquímica, a pedra filosofal, entre suas propriedades, pode penetrar em todos os corpos. Nos humanos, para curar, trazendo a vida longa ou eterna. E nos metais, para transformá-los em ouro. Discorrendo sobre as operações químicas, Eliade (1979) apresenta-as como uma prática de experimentações sistemáticas para a observação dos fenômenos físico-químicos, a fim de penetrar a estrutura da matéria. Amor e morte, mortalidade e imortalidade, envolvimento sexual e conhecimento encontram-se na obra da artista, que quer penetrar para conhecer. O próprio Bachelard aponta a necessidade do calor partilhado como um impulso de reconstituição da conquista pré-histórica do fogo, uma vez que só o calor penetra. Afirma: “Essa necessidade de penetrar, de ir ao interior das coisas, ao interior dos seres, é uma sedução da intuição do calor íntimo. Lá onde o olhar não chega, onde a mão não entra, o calor se insinua” (BACHELARD, 1999, p.61).

Seria este o calor que a sensualidade do veludo laranja evoca? Mas, a questão agora adquire outras feições. Isto porque o microscópio, ao penetrar na estrutura das coisas, sustenta

a pesquisa de Flávia, que também parece centrar-se nas questões da aparência e da interioridade. O interesse por penetrar na estrutura da coisa para entender o que a constitui, mostra a curiosidade por conhecer o mundo a partir da constituição do corpo. Olhando novamente os cadernos de artista, Flávia mostra o que para mim poderia ser a descrição poética do processo de impressão em gravura:

Tem coisas maravilhosas aqui. Isso é século I antes de Cristo. Isso aí meu pai sempre falava nele. E tem uns trechos sobre corpo. Então é muito interessante, por que eu estou conseguindo coletar as primeiras idéias de corpo, as apreensões. Lucrécio achava que a gente emanava, como se tivesse emanado um outro, quase como se fosse um clone seu. Eu não sei exatamente, agora eu não estou lembrando como que ele descrevia. Eu acho tão poético: “Além de todas as imagens que nos aparece nos espelhos na água em todas as superfícies... São como cascas”. Eu sei que no momento está assim a maior confusão... É ele mesmo que fala dos simulacros dos objetos.

A artista refere-se aos filósofos Epicuro e Lucrécio, que tratam da questão da percepção e do conhecimento no século I a.C. Busco o texto que Flávia não consegue lembrar e trata-se do poema *De rerum natura* (Da natureza das coisas) de Lucrécio, citado por Calvino (2001) como a primeira grande obra poética em que o conhecimento do mundo enquanto consistência compacta dissolve-se na percepção do que é infinitamente minúsculo, móvel e leve. Posso pensar no sutil e no diáfano, presentes nas obras mais pesadas de Flávia. O trecho é: “Digo, pois, que são emitidas da superfície das coisas, efígies e representações dessas mesmas coisas que voejam pelos ares. Dever-se-ia dar-lhes o nome de películas ou cascas, pois têm a forma e o aspecto do corpo de que são imagens e do qual emanam para errarem pelo espaço” (CHAUI, 1993, p.41).

Epicuro e Lucrecio partem do princípio de que a sensação nasce do encontro de dois corpos e, assim, todo o conhecimento inicia-se na dimensão sensorial. Constroem, então, uma epistemologia dos sentidos, que supõe que o olho humano captura e aprisiona pequenos simulacros emanados das coisas do mundo, delas conservando a forma. São os *simulacra*. Nuvens de átomos luminosos, estes duplos imprimem-se na retina como imagens do mundo. E o efeito deste encontro é o conhecimento, para o qual basta abrir os olhos em um espaço iluminado e acolher os agilíssimos ícones do mundo. Para Novaes (1993), aqui, o encontro dos átomos na origem da criação da natureza refere-se a um encontro sensual. Se os sentidos são os mensageiros do conhecimento, conhecer, pois, “é estar imerso em um oceano de partículas cintilantes e nele engolfar-se sensualmente. Conhecer é ser invadido e habitado por imagens errantes de um cosmos luminoso” (BOSI, 1993, p.67).

O mundo tal como imaginado por estes herdeiros de Empédocles, é feito de átomos e espaço vazio, hipótese atomistas que o químico inglês John Dalton confirma no século XIX. Suas intuições fazem referências às teorias do átomo a partir de 1950, quando os físicos passaram a procurar novas partículas nucleares em busca de unidades mais básicas e fundamentais. Hoje, a possibilidade de se enxergar na matéria, o nada. E com os avanços da física atômica, o olho, único sentido capaz de reconhecer a aparência da matéria, já não consegue ver a sua estrutura; precisa imaginá-la. Lucrecio quer escrever o poema da matéria, mas reconhece que a sua verdadeira realidade compõe-se de corpúsculos invisíveis. Em imagens poéticas, descreve os elementos que formariam a substância da alma: “Quão pequeninos são! Não vêes o quanto são sutis e quão miúdos?” (BOSI, 1993, p.69).

Apesar de Bion (2004) apresentar um modelo molecular para dar conta de suas hipóteses sobre o funcionamento mental, é D. Meltzer quem, na psicanálise, dedicou-se à questão do interno do corpo com mais interesse.

Meltzer parte das idéias de Klein, que, com liberdade para ouvir sem reservas as fantasias das crianças sobre o interior de seus corpos e o de suas mães, pôde conceber um modelo de mente sustentado pela idéia de um mundo interno que se constrói na relação com o mundo externo, apoiando-se nos processos de identificação e internalização e, portanto, do desenvolvimento da relação com o objeto.

Para Klein, o objeto interno tem sua origem na associação das pré-concepções inatas com as pulsões. De seu ponto de vista, o bebê traz como carga a estrutura para a representação mental do objeto, que adquire uma forma em sua relação com o objeto externo concreto. Ou seja, o bebê não tem uma imagem mental do seio antes de encontrá-lo, mas o reconhece quando o encontra, uma vez que ele é repertório de sua organização interna biológica e nela estava como uma possibilidade, silenciosamente disponível para encontrar sua forma. A partir da contenção materna às identificações projetivas, os objetos internos vão gradualmente sendo modificados e reinternalizados, pela identificação introjetiva. O que leva à formação da representação dos objetos externos menos impregnada das distorções projetivas fantasiosas (OGDEN, 1989), tal como descreve poeticamente Lucrécio.

Isto, por um lado, implica em uma concepção de fantasia como transações que se dão no mundo interno e supõe a realidade psíquica como um lugar concreto dentro do indivíduo. Com a descrição dos mecanismos de cisão e identificação projetiva em 1946, Klein (1991b) rejeita a noção de um sujeito centrado no espaço psíquico. A idéia de um mecanismo que cinde e projeta aspectos do *self* para dentro de um objeto, não apenas evidencia a quebra de

unidade da mente, como multiplica o número de regiões e objetos que povoam o mundo interno (MELTZER, 1987). Do mesmo modo, o próprio processo de cisão mostra uma dialética de unidade e fragmentação, como a idéia de oscilação entre as posições esquizoparanóide e depressiva, tal como proposta por Bion (1966).

Por outro lado, Klein supõe uma mente tridimensional, uma vez que a experiência de identificação projetiva dá-se a partir do momento em que haja a idéia de um interior, dentro do qual algo possa ser projetado. No caso, o interior do corpo materno.

No pensamento de Meltzer também comparecem as idéias de Bick (1991), que localiza a origem da mente na introjeção de um objeto-continente, supondo a existência de um espaço “dentro”. A pele psíquica, cuja constituição origina o sentimento de coesão do *self* e a separação entre o mundo interno e o mundo externo, cria condições para um marco diferencial. Da situação anterior, de relação de objeto sensorial e, portanto, epidérmica, à noção de interioridade.

Dedicando-se às fontes da vida emocional na percepção e na experiência, Meltzer (1997a) descreve os diversos níveis de funcionamentos mentais possíveis, que vão desde a experiência de emocionalidade simples e polarizada da unidimensionalidade à tetradimensionalidade, que supõe a diminuição da onipotência narcísica e a possibilidade de identificações introjetivas, promotoras de mudança e crescimento. Considera ainda a bidimensionalidade, na qual o *self* é vivenciado como uma superfície de percepção sensível. Neste caso, a significação dos objetos é experimentada como inseparável de suas qualidades sensuais e apenas sensorialmente captáveis. Na experiência bidimensional o objeto é resistente à penetração, pois a única aproximação possível é por adesividade. É a

tridimensionalidade, com o surgimento do conceito de orifícios nos objetos e no *self*, que permite a fantasia de identificação projetiva e a criação de um espaço continente interior. Estes funcionamentos mentais determinam diferentes maneiras de se relacionar com o mundo.

Assim, partindo de Klein e Bick, Meltzer (1997a) constrói a hipótese de que o espaço vital de um indivíduo em sua relação com o mundo compreende diferentes formas de organização e vários compartimentos de uma “geografia da fantasia”.

Meltzer (1994) considera os funcionamentos mentais relativos a fantasias de explorar o interior do próprio corpo e do corpo materno. Na construção da geografia do espaço mental do bebê, o interior do corpo da mãe é dividido em três áreas com organizações e significados diferentes, configurando o seu mundo interno e sua relação com a realidade. São elas cabeça/seio, ventre/genitais e nádegas/reto. Ou seja, existe no mundo interno da criança a presença de um objeto materno, construído a partir de formas primitivas de relação com a mãe externa. São relações matizadas pela afetividade decorrente de experiências de dependência e possessividade, que levam à concepção de uma mãe externa dividida em compartimentos (MEYER, 2008). A conceituação do corpo materno como um território composto por zonas funcionalmente distintas deriva da experiência que o bebê tem de seus orifícios e dos cuidados que a mãe confere a eles, como também da natureza polimorfa da sexualidade. Diz Meltzer (1994, p.63)³:

Evidentemente, o movimento geral vai desde um espaço amplo, indiferenciado e que simplesmente contém todas as formas da vida – a mãe Terra-, a um objeto materno dividido em compartimentos, cujas funções para o bebê (aumentadas pelos desejos que nele surgem) determinam suas construções imaginativas. Este interior não integrado é conformado em agrupamento em torno da suposição de analogias entre as experiências que o bebê tem de seus

³ Tradução feita pela autora.

próprios orifícios e os serviços que a eles presta a mãe. Assim, os olhos dirigem-se aos olhos, as orelhas à boca da mãe, a boca do bebê aos mamilos, o nariz ao perfume materno; e, desta maneira, a integração do bebê é conjuntamente levada à consensualidade pela conduta integrada da mãe: a cabeça do bebê ao seio/cabeça da mãe.

A integração destes compartimentos depende de algumas condições. Caso a concepção do interior materno derive da imaginação do bebê, as identificações projetivas podem ser acolhidas na experiência tridimensional de um corpo com um interior continente. Caso sejam marcadas pela experiência da bidimensionalidade, as identificações são intrusivas; uma penetração forçada que acaba por provocar experiências aprisionadoras no corpo da mãe, uma vez que o continente adquire as feições de um claustro. Trata-se, deste ponto de vista, da diferença entre poder imaginar o interno do outro a partir de fora e ter a visão distorcida por um posicionamento claustrofóbico a partir de dentro.

No indivíduo criativo, afirma Meltzer (1979), o interior do corpo materno só é alcançável pela imaginação. Ele deseja criar um ponto de vista exclusivo deste corpo e torná-lo público. Ou seja, trata-se de uma construção pela imaginação criativa, como Flávia afirma sobre a “farra” que a anatomia provoca em suas aulas de desenho. E, como a dissecação que interessa à artista, não é a anatômica, não é, portanto, ao corpo biológico que sua pesquisa destina-se, mas àquele que se torna simbólico. Trata-se de um corpo imaginado, que se revela no procedimento de dissecação poética.

O compartimento seio/cabeça da mãe, pela imaginação, é visto como um objeto que gradativamente integra-se com a qualidade de riqueza. A princípio uma riqueza concreta, uma vez que é fonte da alimentação. Mas, depois ganha nuances como generosidade, receptividade, desejo de conhecer, lugar de formação simbólica, da arte, da poesia e da imaginação. É evocado por Meltzer como o deleite sensual do peito materno que alimenta e

uma cabeça-biblioteca, que contém o conhecimento. Lembro-me do interesse da artista pelos livros e da sensualidade tátil do látex e do veludo, assim como os desenhos em ouro das flores-sexo.

As fantasias existem por uma íntima conexão com o corpo, pois, para Klein, todas as experiências corporais do bebê são por ele vivenciadas em termos de fantasias de relações objetais. A mais primitiva delas é a que supõe a riqueza do interior do corpo materno, que suscita ataques fantasiados para a posse de seus conteúdos. Penetrar na estrutura das coisas, deste ângulo, poderia mostrar um movimento de reparação destas riquezas pela criação de um novo corpo, que a reorganização dos átomos proporciona.

A partir de Bion, Meltzer (1987) dá destaque ao papel das emoções à concepção de funções mentais. Deste ponto de vista, o desenvolvimento da mente dos primeiros níveis de organização, que configuram um exo-esqueleto protomental na personalidade a partir de um continente-pele, para aqueles das possibilidades simbólicas da tetradimensionalidade, depende da experiência emocional da relação íntima enquanto geradora de significados pela função-alfa.

Bion trata as emoções como ligações estabelecidas pelas vinculações L, H, e K. Esta última correspondendo ao desejo de conhecer o objeto, cuja origem está na pulsão epistemofílica tal como postulada por Klein (1982), para quem o primeiro objeto de curiosidade e desejo de conhecimento do bebê é o interno do corpo da mãe. Por sua vez, os elos de ligação propostos por Bion, permitem uma nova configuração emocional quando atuam simultaneamente – a paixão. A experiência emocional da relação íntima e apaixonada, para ele, deve ser pensada e compreendida para que a mente cresça.

O mundo mental concebido por Meltzer como regiões geográficas, portanto, sustenta-se na experiência passional como núcleo de desenvolvimento. Confluência de amor, ódio e desejo de conhecer pela curiosidade, a paixão permitiu que ele formulasse uma nova teoria acerca do modo como o bebê experimenta o mundo, que se desenvolve como uma teoria do conflito estético.

O conflito estético (MELTZER; WILLIAMS, 1995) estrutura-se na conjectura de que todo bebê sabe, a partir de sua experiência intra-uterina, que a mãe tem um mundo interno. Supõe que nos últimos meses de gestação ele seja capaz de experiências emocionais e, uma vez que não tem consciência de seu crescimento, percebe-o como um útero-claustro estreitando-se em torno dele. Neste estado de constrição muscular e sensorial crescente, o bebê pode sentir-se expulso ou em busca de uma evasão em direção à liberdade.

A experiência do nascimento, a partir da noção de cesura de Bion é, para Meltzer (1985) uma experiência emocional de passagem de um tipo de ambiente a outro. Ele a descreve como a saída do túnel em uma explosão de sentidos, no primeiro contato com o mundo exterior. Um impacto perceptivo ao mesmo tempo excitante e aterrador, que prepara o encontro sensual com o mundo e que constitui a primeira experiência estética.

É esta a descrição do conflito estético:

A devotada mãe comum apresenta ao seu lindo bebê comum um objeto complexo de enorme interesse, tanto sensorial quanto infra-sensorial. Sua beleza externa, concentrada, como deve ser, nos seios e na face, complicada em cada caso pelos mamilos e pelos olhos, bombardeia o bebê com uma experiência emocional de qualidade passional, resultando em que o bebê seja capaz de ver estes objetos como 'lindos'. Mas permanecem desconhecidos para o bebê o significado do comportamento de sua mãe, do aparecimento e do desaparecimento do seio e da luz de seus

olhos, de uma face na qual as emoções passam como sombras de nuvens sobre a paisagem. Afinal de contas, o bebê veio para uma terra estranha onde ele desconhece a linguagem e também as indicações e comunicações não-verbais costumeiras. A mãe lhe é enigmática; ela exhibe um sorriso de Gioconda a maior parte do tempo, e a música de sua voz fica constantemente mudando de tom maior para o tom menor. Como 'K' (o de Kafka, não o de Bion) o bebê precisa esperar por definições advindas do 'castelo' – o mundo interno de sua mãe (MELTZER; WILLIAMS, 1995, p.44).

Nota-se claramente a integração da idéia de pulsão epistemofílica de Klein, cujo primeiro objeto de curiosidade é o corpo materno e os pressupostos bionianos da construção do aparelho para pensar. Do ponto de vista de Meltzer, o estímulo para formar pensamentos é o impacto do conflito estético. É a necessidade de responder a questão da congruência entre interior e exterior que impulsiona a função-alfa e a formação de símbolos. A ambigüidade do objeto e as dúvidas que gera no bebê quanto à sua confiabilidade, neste sentido, são motor para a busca de conhecimento, que pode ser realizada de duas formas. Se o interior do objeto for encarado como mistério, o conhecer dá-se pela construção de conjecturas imaginativas. O interior oculto do objeto, assim, torna-se um convite à exploração. Se, por outro lado, apresenta-se como um enigma que esconde um segredo do qual o bebê não suporta ser excluído, obtém-se a certeza onipotente a partir da intrusividade (NEMAS, 2004).

Portanto, se o conflito estético sustenta-se na capacidade de tolerar o impacto da relação apaixonada com o mundo, cabe aqui considerar outro aspecto da teoria bioniana, que se refere à angústia ligada ao não-saber e à força de ego como capacidade negativa. Ora, a qualidade passional da experiência descrita por Meltzer, pelo caráter ambíguo do objeto, implica em uma série de incertezas que exigem acolhimento. Assim, o impacto estético da primeira apreensão do mundo exterior pode ser suportado melhor pelo bebê se ele for olhado como um objeto estético pelos pais. Meltzer (1995) considera que o estabelecimento deste "amor à primeira vista" implica em uma reciprocidade fundamental para a tolerância do mistério e para a produção de conhecimento.

A experiência de nascimento, deste modo, é uma experiência emocional de transição na qual o bebê olha mãe com maravilha e temor simultaneamente. E, como Meltzer concebe a possibilidade da experiência passional de integração dos vínculos como primária, permite considerar que o bebê não apenas responde com amor aos cuidados que a mãe oferece ou com ódio às suas frustrações, mas que responde de um modo apaixonado a ela como um objeto total. Neste sentido, inverte o postulado de Klein colocando como organização mental primeira a posição depressiva. Mas, como o reconhecimento do objeto que ela permite suscita incertezas quanto à qualidade de sua ligação, a posição esquizoparanóide surge como defesa; uma posição que oferece refúgio para a dor deste impacto perceptivo. Para ele, é a reciprocidade estética que garante, posteriormente, o retorno à posição depressiva.

Assim, não se trata apenas de um conflito entre amor e ódio, como na teoria kleiniana, mas entre o exterior observável e o interior que se furta à observação. A questão da congruência entre o interior e o exterior da mãe, como a alma para Epicuro e Lucrecio, é uma questão de imaginação.

O conflito estético funda-se no impacto do encontro inaugural do recém-nascido com a beleza do seio da mãe. E, como o interior do corpo não pode ser conhecido e, portanto, mantém-se misterioso, trata-se do momento da instauração de uma pergunta fundamental: seria o interior materno tão belo quanto seu exterior? Seria ele um objeto confiável? São os encaminhamentos dados a estas perguntas sem resposta que dirigem o desenvolvimento mental. Em outras palavras, o desenvolvimento depende da possibilidade de suportar a noção de mistério do interior de outra pessoa, que leva à idéia de mistério do mundo. Neste sentido,

o estímulo para o pensamento e a criatividade, segundo Meltzer (1995) é a paixão relacionada ao interno oculto do objeto estético, que convida à exploração do possível.

Pensando no trabalho de Flávia Ribeiro, parece-me que a partir da experiência da constituição de uma pele, a questão torna-se: se a atravessarmos, o que encontraremos? Sim, porque em sua obra, os corpos aproximam-se a ponto de deixarem, como registro, vestígios da passagem de um no outro. Neste movimento, surge a curiosidade por conhecer a interioridade além do contato das superfícies.

Poderíamos dizer que, se por um lado, Meltzer sustenta-se nas idéias de Klein, é apoiado na teoria bioniana que ele localiza a origem da mente e da vida simbólica no mistério da função-alfa, assim considerada por envolver as questões do conflito estético como as interrogações acerca da congruência entre os aspectos externos e internos da mãe. É uma pergunta para a qual não se encontra resposta, mas é em sua busca que o indivíduo vai significando o mundo (GOSSO, 2001).

Meltzer baseia sua hipótese do conflito estético nas possibilidades da apreensão do belo, conceito retirado do campo estético. Ora, cabe aqui considerarmos a idéia de beleza, uma vez que as concepções de arte ou as ênfases no caráter da experiência estética são históricas e não universais. De fato, Formaggio (1985) aponta como um dos preconceitos existentes nas considerações sobre arte, a identificação entre arte e beleza.

Como lembra Nunes (2002), os gregos atribuíam três acepções fundamentais para o belo: moral, estética e espiritual. Do ponto de vista da estética, belo é a qualidade de simetria, proporção, equilíbrio. O prazer estético não é ligado à paixão, mas à contenção, virtude das

faculdades superiores da alma. O belo, neste sentido, antecipa as qualidades morais, pois se trata de um patrimônio das almas equilibradas e medida para o bem. Assim, belo e bom representam a verdade, o que coincide com o Ser em sua plenitude espiritual.

É a mentalidade implantada a partir do Renascimento, que permitiu a reunião teórica do belo e da arte. Isto se deu pela idéia de que a natureza seria a fonte do belo, uma vez que constitui um conjunto de fenômenos sujeitos a leis e que contém formas perfeitas, como pensava Da Vinci. A beleza artística se dá pela imitação da beleza natural, esta entendida como uma totalidade viva e regida por leis intrínsecas. Como o curso dos astros e a circulação do sangue, que revelam a sua perfeição. Assim, é na Renascença que belo e natureza fundem-se em um só ideal de arte, cujo acordo fundamental não se apóia na questão da existência do objeto representado, mas se o artista, respeitando as leis da natureza, o tornou possível.

No século XVIII dá-se a separação entre arte e artesanato ou artes populares. Enquanto estes se referem à habilidade na utilização de regras para a feitura de objetos com função utilitária ou para entretenimento, aquela começa a delinear uma nova especificidade. Estabelece-se, neste período, uma distinção decisiva no conceito tradicional de arte, que agora se dirige a uma nova categoria: a das belas artes. Ou seja, como a poesia, a pintura, a arquitetura e a música são matéria de inspiração e de gênio, são objetos de um desfrute específico, contemplativo e desinteressado (SHINER, 2004).

De fato, é neste século que Baumgarten cria a perspectiva do belo como domínio da sensibilidade, na idéia de que o belo na arte é a perfeição do conhecimento sensível.

É a partir de Kant que a questão do belo converte-se na questão estética e da experiência estética. Em sua recusa de qualquer regra na arte, acentua o caráter espontâneo e original do artista-gênio, cuja função primeira é expressar um ideal. Deste modo, ao considerar que a arte bela é a arte do gênio, prepara as condições para a fusão do conceito de belo com o conceito de arte (VENTURI, 2002).

Mas Argan (1993) mostra que já no século XVIII, o conceito de qualidade gradativamente toma o lugar do conceito de belo na definição de um valor artístico. Para o trabalho de crítica que embrionariamente iniciava-se, na necessidade de um conhecedor que reconhecesse uma obra como autenticamente artística, o interesse centra-se no processo operativo do artista. A arte é, então, concebida como um determinado tipo de processo e a obra de arte, como o resultado de um procedimento ou de um comportamento artístico. Assim, a partir do momento no qual a construção da obra não passa pela sua conformidade com um ideal, a arte não pode mais ser prospectada em relação ao belo, mas relativamente à própria arte e ao desenvolvimento de sua história.

A partir de 1950 desaparece quase por completo a noção de beleza como conceito central para a estética. Interessa se é arte, e não se é belo. A arte nossa contemporânea, alude vagamente à obra como perfeita; centra-se mais em sua constituição como um conjunto de sentidos e significações em fenômenos de ruptura. E, do ponto de vista de Formaggio (1985), são estes, e não a continuidade que lhe atribuem significado.

Shiner (2004) também aponta que as raízes para esta transformação, estabeleceram-se juntamente com a emergência da idéia da estética no século XVIII, que já compartilhava a importância com o sublime e o pitoresco e com o gradativo desdobramento, no século XIX,

do sublime e do grotesco. Basta lembrarmos do poema *Uma Carniça*, de Baudelaire, cujos versos parecem antecipar certas questões do abjeto e do asco da arte contemporânea.⁴

Ora, para continuarmos cumprir retomar Pareyson (2002), para quem a arte deve surgir da operação intencional de formatividade, um formar por formar que persegue unicamente a forma por ela mesma. A arte, afirma, é pura formatividade, é um fazer que inventa o modo de fazer enquanto faz e que constrói uma obra singular e inédita, dotada de independência e exemplaridade. Considerando suas idéias, poderíamos pensar que sendo o formar um processo de construção e invenção, no qual intenção formativa e matéria encontram-se, uma operação é formativa em arte na medida em que a obra que resulta é realizada simultaneamente como um cumprimento e como uma descoberta. Ou seja, a obra realiza-se completamente quando descobriu a própria regra. Assim, como para Pareyson na arte o êxito é critério para si mesmo, recoloco a questão do belo na arte contemporânea não como um convite à contemplação da

⁴ Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos/Numa bela manhã radiante:/Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,/Uma carniça repugnante.
As pernas para cima, qual mulher lasciva,/A transpirar miasmas e humores,/Eis que as abria desleixada e repulsiva,/O ventre preenhe de livores.
Ardia o sol naquela pútrida torpeza,/Como a cozê-la em rubra pira/E para ao cêntuplo volver à Natureza,/Tudo o que ali ela reunira.
E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça/Como uma flor a se entreabrir./O fodor era tal que sobre a relva escassa/Chegaste quase a sucumbir.
Zumbiam moscas sobre o ventre e, em alvoroço,/Dali saiam negros bandos/De larvas, a escorrer como um líquido grosso/Por entre esses trapos nefandos.
E tudo isso ia e vinha, ao modo de uma vaga,/Ou esguichava a borbulhar,/Como se o corpo, a estremecer de forma vaga,/Vivesse a se multiplicar.
E esse mundo emitia uma bulha esquisita,/Como vento ou água corrente,/Ou grãos que em rítmica cadência alguém agita/E à joeira deita novamente.
As formas fluíam como um sonho além da vista,/Um frouxo esboço de agonia,/Sobre a tela esquecida, e que conclui o artista/Apenas de memória um dia.
Por trás das rochas, irrequieta uma cadela/Em nós fixava o olho zangado,/Aguardando o momento de reaver àquela/Carniça abjeta o seu bocado.
-Pois hás de ser como essa coisa apodrecida,/Essa medonha corrupção,/Estrela de meus olhos, sol de minha vida,/Tu, meu anjo e minha paixão!
Sim! Tu serás um dia, ó deusa da beleza,/Após a benção derradeira,/Quando, sob a erva e as florações da natureza,/Tornares afinal à poeira.
Então, querida, dize à carne que se arruína,/Ao verme que te beija o rosto,/Que eu preservei a forma e a substância divina/De meu amor já decomposto! (BAUDELAIRE, 1995,p.126)

harmonia ou equilíbrio, mas relacionada ao critério de êxito, à adequação da forma formada à forma formante; a forma ou a experiência que se cumpriu com sucesso. Ou, como afirma Dufrenne (1998, p.47), “é belo porque realiza o seu destino”. E, se colocarmos a questão em termos da recepção estética, cabe aqui Merleau-Ponty (1991), para quem a obra que se cumpre é aquela que atinge o espectador, convidando-o a tomar o gesto que a criou.

E, neste sentido, outro aspecto colocado por Meltzer é a importância da reciprocidade estética para o desenvolvimento. Ou seja, que o bebê veja-se nos olhos da mãe como sendo belo, de forma que possa imaginar-se como produto de uma união misteriosa e não de uma conspiração secreta e persecutória. Um impacto de dupla mão, no qual a reciprocidade materna constrói um lugar de significação e tolerância àquilo que o bebê sente como vivência passional. Remete, portanto, a questões de recepção da obra; na relação com o espectador.

Deste modo, não se pode deixar de considerar que há um impacto perceptivo em relação às obras, que pode ser compreendido pela noção funcional de público como um papel desempenhado por pessoas que são impelidas por uma determinada experiência. Para Steinberg (2008) a arte, pelo menos a partir de Cézanne, é sempre ansiosa e coloca o público, seu contemporâneo, em situação de choque, desconforto ou atordoamento. O sofrimento por ansiedade, frustração ou mal-estar, portanto, é o que configura a situação de público desde o momento histórico da não-conformidade às regras artísticas pré-determinadas. Este estado atônito não resiste à “domesticação do ultrajante” efetuada pela assimilação cada vez mais rápida dos desafios lançados pelos artistas. O que perdura, no entanto, é a freqüente experiência do impacto do novo enquanto é novidade e, em certo sentido, chocante.

A experiência de recepção estética na arte, portanto, inclui um impacto perceptivo que se refere à singularidade da relação entre espectador e obra, tal como postulada por Fuller (1983) e Pareyson (2002), assim como pela psicanálise implicada. Refere-se, também, a impactos de qualidade diferentes, em momentos históricos diferentes. Frayze-Pereira (2002, p.245) mostra que a partir das vanguardas, devido a mudanças na natureza das próprias obras, aos espectadores não cabe mais uma atitude contemplativa. A obra contemporânea, agora, convida o receptor a analisar a própria percepção a partir das indicações que ela sugere. “O olho que estava acostumado ao conforto da contemplação, surpreende-se na presença de uma arte cujo objetivo não é apenas mostrar o mundo, mas balizar a minha secreta construção do mundo, induzir o receptor a penetrar mais no visível para reorganizar todo o seu espaço sensório-motor”, diz ele.

Por outro lado, é inevitável considerar certos aspectos do Romantismo na visão de Meltzer, assim como em Bion, que notadamente encontra inspiração na filosofia kantiana, como a tese da impossibilidade de se conhecer a realidade em si e o núneno enquanto incognoscível. Trata-se de um ideal romântico, do mesmo modo, estabelecer uma identidade entre verdade e beleza, uma vez que para os românticos a beleza institui a verdade. E a arte, como verdade, é a revelação do Absoluto (D'ANGELO, 1998). Como lembra Bornheim (1993), apesar da ênfase inicial do movimento ser a afirmação da subjetividade, trata-se de um subjetivismo que inclui sua ampliação ao Ser dirigido ao Absoluto, pois o fenômeno primeiro do Romantismo é o sentido do infinito e do Absoluto.

Ora, a própria idéia de apreensão do belo postulada como um conflito estético que inclui a beleza e sua destruição, mostra um viés romântico, que tem como marca a efusão

violenta das paixões (GUINSBURG; ROSENFELD,1993). O poema citado de Baudelaire também é emblemático neste sentido.

Mas, apesar de Zanini (1993) afirmar que o espírito romântico pode ser localizado em momentos diferentes da história e mesmo diluidamente no momento contemporâneo, parece-me que as intuições de Meltzer sobre questões psicanalíticas não encontraram nele um respaldo de conhecimento na área estética que lhe oferecesse uma sustentação adequada. Ainda assim, sua contribuição é de fundamental importância. Principalmente porque coloca a questão da recepção estética e, portanto, da percepção, no centro de nosso primeiro contato com o mundo. Afinal, ele considera que o primeiro objeto estético era o seio e o seio era o mundo, na experiência do nascimento entendida como o “impacto crucial da experiência com o mundo de fora, em particular aos primeiros encontros com o corpo e a mente da mãe” (MELTZER, 1994, p.58).

O primeiro encontro perceptivo do homem com o mundo é também a questão que norteou as indagações de Merleau-Ponty, para quem o corpo ocupa lugar privilegiado. A partir do ponto de vista filosófico, considera a percepção um ato de fundação do Ser e, portanto, momento anterior à constituição do sujeito psíquico.

Interrogando-se sobre a experiência ingênua que temos do mundo, Merleau-Ponty (2006) elabora uma crítica radical do humanismo, que subentende um observador absoluto a partir do qual se realiza a soma de todos os pontos de vista. No idealismo filosófico, o pensamento sobrevoa o mundo transformando-o em conceito de mundo e as coisas convertem-se em representações. E na ciência, o pensamento de sobrevôo converte a consciência em acontecimentos da esfera dos fenômenos naturais.

Portanto, no esforço de desvendar a fé perceptiva, crença espontânea que sustenta nosso primeiro contato com o mundo, o objetivismo científico e o subjetivismo filosófico resolvem os paradoxos da percepção ingênua no dualismo sujeito-objeto, corpo-espírito, homem-mundo. Desconsideram, assim, a abertura inicial que temos ao mundo, na fé que permite que o tomemos como evidente e como não separado do domínio que temos sobre ele. É esta crença que, quando se converte em interrogação, transforma-se em perplexidade e transforma o mundo em mistério. E o mundo enquanto mistério, é convite para decifrarmos os enigmas da fé perceptiva.

Propõe, então, como ponto de partida para a filosofia e a ciência, a própria percepção. O que equivale a dizer a compreensão do momento inicial do conhecimento, uma vez que para ele o conhecimento é originado no sensível. Como afirma: “O segredo do mundo que procuramos é preciso, necessariamente, que esteja contido em meu contato com ele.” (MERLEAU-PONTY, 2003, p.41).

No centro desta questão está o corpo. Uma corporeidade entendida como experiência do irrefletido, do primordial, daquilo que precede o conceito, dos estados que antecedem a distinção sujeito-objeto, através do conhecimento do sensível. O corpo, para Merleau-Ponty (1999), é sede da experiência perceptiva e se refere à maneira pela qual nos colocamos no mundo, recebendo e atribuindo significações. O corpo vivido, portanto, que não se reduz à consciência nem se explica pela exterioridade das explicações fisiológicas.

Trata-se de um corpo que apresenta tanto a condição da consciência, que é a reflexividade, quanto a do objeto, que é a visibilidade. Ou seja, é um visível que se vê, um

tangível que é tangente, de maneira que no próprio corpo embaralha-se a distinção entre sujeito e objeto. Deste modo, a experiência corporal é originária e está em unidade fundamental com o mundo, entendido como mundo sensível (CHAUÍ, 1989). Instituído a reabilitação ontológica do sensível, diz:

Quando minha mão direita toca a esquerda, sinto-a como uma “coisa física”, mas no mesmo instante, se eu quiser, um acontecimento extraordinário se produz: eis que minha mão esquerda também se põe a sentir a mão direita. (...) Assim, porque eu me toco tocando, meu corpo realiza “uma espécie de reflexão”. Nele e por ele não há somente um relacionamento em sentido único daquele que sente com aquilo que ele sente: há uma reviravolta na relação, a mão tocada torna-se tocante, obrigando-me a dizer que o tato está espalhado pelo corpo, que o corpo é “coisa sentiente”, “sujeito-objeto”. (...) Se a distinção do sujeito e do objeto encontra-se embaralhada no meu corpo, o mesmo ocorre na coisa, pólo das operações do meu corpo, termo onde finda a sua exploração, presa, portanto, no mesmo tecido intencional que ele. Deve-se tomar literalmente a afirmação de que a coisa percebida é apreendida “em pessoa” ou “em sua carne”: a carne do sensível, grão cerrado que interrompe a exploração, *optimum* que a termina, reflete minha própria encarnação e é sua contrapartida (MERLEAU-PONTY, 1989a, p.195).

Assim, “entre corpo e coisa, entre o que vê e o que é visto, há tanta harmonia nas relações que se torna praticamente impossível dizer quem comanda a visão: se as coisas, se o olho” (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p.159). Ou seja, da mesma maneira que na visão há uma aderência do corpo ao mundo, o mesmo ocorre entre as mãos e o mundo, uma vez que tanto o tato quanto a visão verificam-se no interior do próprio sensível. Desta forma, o fato de a mão ser sentida do seu interior e acessível pelo seu exterior, simultaneamente tocante e tangível, mostra sua condição sensível, assim como na visão o corpo é simultaneamente vidente e visível. Há, portanto, um emaranhado do corpo no mundo, pois, se no corpo e na coisa misturam-se sujeito e objeto, são ambos feitos do mesmo tecido.

Como a túnica de Nessus, que penetra no corpo de Hércules de modo que retirá-la implica em rasgar a própria pele, corpo e mundo mantêm uma relação carnal (MERLEAU-PONTY, 2002).

A noção de corpo, assim, transforma-se em carne, como um equivalente para o termo “elemento”, como água, terra, fogo e ar. É, portanto, aquilo de que todas as coisas são feitas. Como um elemento do Ser, a carne é habitada por significações, nela encarnadas. Configurando a própria visibilidade, a carne, deste ponto de vista, é entendida como pregnância de possíveis para “expressar tudo aquilo que, não sendo visível, nos permite ver, não sendo pensado, nos dá a pensar através de um outro pensamento” (NOVAES, 1993, p.14).

Deste modo, a carne é simultaneamente si mesma e transcendência, é uma presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude, remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser. É um pleno poroso, “habitado por um oco pelo qual um positivo contém nele mesmo o negativo que aspira por ser, uma falta no próprio Ser, fissura que se preenche ao cavar-se e se cava ao preencher-se” (CHAUI, 2002, p.156).

Ou seja, o mundo é criação real de seus possíveis próprios e transcendência, sem síntese. Para Merleau-Ponty (2003) a carne do mundo é o quiasma, ou o entrecruzamento do visível com o invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável; o estofado do mundo. Como em nossa carne, o quiasma liga o direito e o avesso. Experiência da simultaneidade de presença e ausência, de visibilidade e invisibilidade, a carne do mundo e a nossa carne são uma constituição sem começo nem fim, posto que é simultaneidade e reversibilidade contínuas.

Pacto de nosso corpo com o mundo e pacto entre as coisas, a carne é elemento e simultaneamente matriz. Neste sentido, não há limites entre corpo e mundo. Sendo ambos carne e, portanto, formados pelo mesmo tecido, estão encaixados em recíproca inserção. Assim, quando a artista imprime suas marcas na pele do mundo, no registro do contato entre dois corpos, celebra o entrelaçamento de um no outro, uma vez que, deste ponto de vista, a sua pele e a pele do mundo são uma só. Como afirma Merleau-Ponty (2003, p.242), meu corpo, posto em pé diante do mundo igualmente em pé diante dele, estão em relação de abraço. E, entre estes dois seres “não há fronteira, mas superfície de contato”.

O interesse de Flávia Ribeiro por penetrar na estrutura das coisas, deste ponto de vista, mostra-se como a própria experiência do corpo na percepção e seu imbricamento com o mundo. O microscópio, deste modo, surge como o objeto que coloca esta questão de forma exemplar. O brinquedo de ferro fundido de sua infância é feito de matéria espessa e pesada, mas permite o conhecimento do leve e do sutil. Condensa em si elementos caros à sua poética da artista. É o objeto do mundo que ela deseja, pois como na experiência com o microscópio, sua obra aprofunda, penetra. Revela à existência sensível do mundo, aquilo que de si ela desconhecia. Instrumento que permite conhecer pelo olhar, uma vez que revela o invisível presente no visível; a urdidura da composição daquilo que nos aparece parcialmente a olho nu. Assim como a mesa de dissecação, é meio de tornar visível o que estava oculto. E, sendo as coisas aparentes tecidas de invisibilidade, sendo o invisível “o forro que atapeta o visível”, seu avesso e estofo, penetrar na estrutura da coisa é enredar-se na própria coisa, é nela encontrar o mesmo tecido de quem penetra no que é penetrado, trazendo à visibilidade o até então invisível. É poder ocupar um lugar ambíguo em um modo de existência igualmente

ambíguo, posto que é poroso, lacunar, uma vez que “o Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos a experiência” (CHAUÍ, 2002, p.139).⁵

Para a compreensão do desejo de penetrar na estrutura da coisa, cabe a noção de estrutura de Merleau-Ponty (1989b), que a considera fundamental para a superação do dualismo. Retirada da psicologia da forma da *gestalt*, é um ingrediente irreduzível do Ser que estabelece uma comunicação e uma mistura do objetivo e do subjetivo, desfazendo a oposição exterior/interior.

Ele entende estrutura como a junção inseparável de uma idéia e de uma existência, e assim traz a compreensão do organismo vivo e do comportamento humano como uma totalidade em que cada parte só tem sentido quando atuando em conjunto com as demais. De fato, uma estrutura ganha existência pela maneira como seus constituintes relacionam-se. Portanto, ela é uma totalidade e se distingue de outras não por sua “matéria”, como o átomo enquanto estrutura que dá a característica de cada coisa, mas por sua significação. E esta, por sua vez, não é algo que o sujeito do conhecimento atribui à totalidade, mas é o sentido imanente a essa mesma totalidade (MERLEAU-PONTY, 2006). Reorganizar os átomos como Flávia propõe, oferece a oportunidade de novas significações, assim como a proposta de penetrar na estrutura das coisas.

Isto porque para Merleau-Ponty (2006, p.306), conhecer é “sempre apreender um dado em uma certa função, sob certo aspecto, ‘enquanto’ ele me significa ou me apresenta alguma estrutura”.

⁵ Trata-se de frase de Merleau-Ponty, em **O visível e o invisível** (Perspectiva, 2003), traduzida diferentemente por Chauí por discordar da tradução efetuada.

Ou seja, o conhecimento não implica na apresentação de um quadro inerte, mas na apreensão de seu sentido pelo perspectivismo. E, assim, a distinção entre mundo objetivo e mundo subjetivo é uma distinção de dois significados e não de dois seres. A noção de estrutura permite elaborar uma ontologia na qual coisa e idéia, fatos e significações, mundo e pensamento mostram-se como dimensões simultâneas de um Ser indiviso e internamente diferenciado, pois as estruturas qualitativamente distintas são dimensões do mesmo Ser. A estrutura, portanto, é uma nova maneira de ver o Ser.

Interessante pensar, neste sentido, na questão que surge para a artista, relacionada aos trabalhos de látex. Como não produz mais trabalhos com esse material, encontrou um meio de garantir sua perenidade, uma vez que o látex é perecível e de difícil conservação. Usa-o, então, como uma matriz para impressão a ser efetuada sobre papel, obtendo o registro do contato. Assim como nas obras para a XXIII Bienal, o látex líquido adere à matriz de parafina como a constituição de uma pele. Agora, o látex é o corpo que se imprime e se torna alma.

Tinha aquele que estava pendurado, só tem a estrutura dele. Ele morreu.

Tinha um cara que queria comprar. Eu trouxe o trabalho para cá e estendi de comprido na mesa e eu entintei como se fosse uma xilo. Pinte com uma tinta dourada. Eu tenho meia alma dele lá em baixo. E como ele tinha dois metros e pouco e tinha esse papel bem fininho, muito fino, eu imprimi, mandei emoldurar. Cheguei lá e falei: esse trabalho morreu. Eu trouxe a alma dele. Ele achou o máximo, adorou. E eu falei que fiquei com meia alma por que ia ficar feio, sei lá. Não ia ficar bom naqueles papéis remendados, não sei e achei que a alma também não precisava disso, era mais o conceito. Então agora eu descobri isso, depois que vários já tinham morrido. Mas eu achei a idéia maravilhosa: o trabalho morre e eu roubo a

alma. É pena que eu descobri essa alma... Esse foi o único que fiz. Não trabalho mais com látex, faz muito mal. Então, realmente, só a alma.

Retomando as noções de Merleau-Ponty (2006) matéria, vida e espírito são três planos de significado em uma estrutura, ou três formas de unidade. E, já que o homem não opera em um sistema de condutas isoladas, alma e corpo não se diferenciam, pois os dois termos não podem se distinguir sem deixar de ser. Sua conexão é fundada “na operação originária que instala um sentido num fragmento de matéria, fazendo-o nela habitar, aparecer, ser. (...) Há uma dualidade que sempre reaparece num nível ou noutro” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.324).

Deste modo, levando em conta que para Merleau-Ponty o visível é prenhe de invisibilidade, uma vez que o invisível é uma dimensão da visibilidade, pode-se pensar que a alma já estava no corpo do trabalho da artista, como dimensões de um mesmo Ser, apenas aguardando uma oportunidade para ser conhecida. Pois, como podemos notar, o estatuto de corpo e alma é fundado na experiência perceptiva.

Considerando a percepção como “um acontecimento interior ao corpo e que resulte da ação dessas coisas sobre ele” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.294), a estrutura perceptiva é uma ligação inseparável entre percepção, corpo e mundo na unidade viva de uma experiência.

Neste sentido, a “mitologia explicativa” de Epicuro, utilizada pela artista para circunscrever uma região de conhecimento e sensualidade pelo contato entre dois corpos, é retomada criticamente por Merleau-Ponty (2006). Isto porque a teoria dos simulacros, ao considerar o conhecimento como a impressão de decalques da própria coisa, não poderia

revestir os aspectos perspectivísticos variáveis através dos quais, de seu ponto de vista, percebemos as coisas.

Sim, porque a coisa percebida é uma estrutura que só pode ser vista através de seus perfis. Quando vejo um objeto afastado, diz, não contemplo uma imagem mental de uma grandeza determinada, como uma placa sensível pode receber uma imagem física; apreendo no e pelo aspecto perspectivístico.

Os objetos, portanto, se apresentam ao espectador por uma multiplicidade de perfis e oferecem novas perspectivas a cada mudança de posição que ele efetue. A percepção, deste modo, faz-se de um determinado ponto de vista, pois o objeto, embora sendo uma totalidade, não se oferece inteiramente ao olhar. Ou seja, é próprio da experiência perceptiva a referência por perfis parciais ao significado total.

Meu ser total é um entrelaçamento de significados e quando alguns deles são percebidos e passam à atualidade, os outros são apenas virtualmente visados. Mas esta estrutura de experiência é semelhante à dos objetos exteriores. Além disso, eles se pressupõem mutuamente. Se para mim existem coisas, quer dizer, seres perspectivísticos, no seu próprio aspecto perspectivístico está incluída a referência a um ponto do qual os vejo. Mas estar situado em certo ponto de vista significa não vê-lo, possuí-lo como objeto visual apenas num significado virtual. A existência de uma percepção exterior, a percepção de meu corpo e, 'dentro' desse corpo, de fenômenos para mim imperceptíveis são, assim, rigorosamente sinônimos (MERLEAU-PONTY, 2006, p.335).

Diferentemente de uma relação conhecida e efetuada na presunção de um olho do espírito que se apropria do conceito, trata-se de entender a relação vivida, da maneira como se dá na experiência ingênua de mundo, dos perfis com as coisas que apresentam, das perspectivas com os significados que podem ser visados através delas. Como está engrenado no mundo visível, o poder de meu corpo advém dele ter um lugar de onde vê. E, uma vez que

a percepção é uma experiência originária, na qual constitui o mundo real em sua especificidade, a percepção verdadeira implica em perspectivismo.

Tal como na relação do leitor com a obra proposta por Pareyson, cuja congenialidade aborda um de seus aspectos possíveis, “apreendo num aspecto perspectivo, que sei ser apenas um de seus aspectos possíveis, a própria coisa que o transcende. Uma transcendência aberta contudo ao meu conhecimento, essa é a própria definição da coisa tal como é visada pela consciência ingênua” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.291). E, do mesmo modo que a percepção se dá por perfis, e ainda de forma muito próxima à visão de Pareyson, a unidade da coisa percebida “não se encontra por trás de cada uma de suas qualidades: ela é confirmada por cada uma delas, cada uma delas é a coisa inteira” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.22).

De fato, a natureza da percepção é o perspectivismo e a natureza da coisa é evidenciar-se por perfis. E isto revela a qualidade inesgotável do sensível. Pois, a cada perfil percebido, posso apreender um aspecto perspectivo da coisa e simultaneamente um ir além. Ou seja, cada face que se mostra, remete às infinitas que estão ocultas.

Portanto, perceber é confiar no mundo, em experiência de fé perceptiva de abertura para o mundo. Abertura fundamental, pois é a que permite a experiência de uma verdade perceptiva que substitui uma ilusão precedente. Ou seja, “se cada percepção pode ser barrada e passar ao número das ilusões, não desaparece senão para dar lugar a uma outra percepção que a corrige” (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p.90). Deste modo, cada percepção traz em si a possibilidade de sua substituição por outra, em experiência de desilusão como a perda de uma evidência do mundo pela aquisição de outra evidência. E, assim, a experiência de ilusão e desilusão colocam em evidência o caráter temporal da experiência perceptiva.

Para Merleau-Ponty (1999), o tempo não é um rio, como na imagem de Heráclito, que escoia do passado em direção ao presente e ao futuro, o presente como uma consequência do passado e o futuro decorrência do presente. Neste modelo, os acontecimentos são recortados por um observador finito, na totalidade espaço-temporal do mundo objetivo. Mas, quando considero o próprio mundo, entendo que só há um Ser único e indivisível e que não muda, uma vez que a mudança do mundo supõe um observador centrado em um posto de onde vê as coisas desfilarem.

Assim, o tempo não é uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de minha relação com as coisas, uma vez que “não há acontecimento sem alguém a quem eles advenham, e do qual a perspectiva finita funda sua individualidade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.551). Nas próprias coisas, o porvir e o passado estão em uma espécie de pré-existência e de sobrevivência eternas. Como a água que passará por aqui amanhã, já está neste momento em sua nascente. E a água que acaba por passar, está agora um pouco mais embaixo, no vale. Ou seja, aquilo que para mim é passado ou futuro, está presente no mundo.

E aí está a noção de campo de presença, que segundo Frayze-Pereira (2006, p.88) é “de onde emergem todas as relações manifestas no perceber, de onde irradiam todas as estruturas e significações”. Como diz Merleau-Ponty (1999, p.557):

Neste momento em que passo a trabalhar tendo, atrás dele, o horizonte da jornada transcorrida e, diante dele, o horizonte da tarde e da noite – que tomo contato com o tempo, que aprendo a conhecer o curso do tempo. (...) Quando evoco um passado distante, eu reabro o tempo, me recoloco em um momento em que ele ainda comportava um horizonte de porvir hoje fechado, um horizonte de passado próximo hoje distante. Portanto, tudo me reenvia ao campo de presença como à experiência originária em que o tempo e suas dimensões aparecem em pessoa, sem distância interposta e em uma evidência última. É ali que vemos um porvir deslizar no presente e no passado.

Presente, passado e futuro são três dimensões de minha jornada. Eu não penso na tarde que vai chegar, afirma ele. Mas ela está ali, como a parte posterior de uma casa da qual, no momento, eu vejo a frente. Assim, se encontro traços de minha vida passada, tal como minhas iniciais inscritas na mesa, estes traços não remetem ao passado; eles estão presentes e “se encontro ali signos de algum acontecimento ‘anterior’, é porque tenho, por outras vias, o sentido do passado, é porque trago em mim essas significações” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.553).

O tempo, portanto, não é uma linha de sucessões, mas uma rede de intencionalidades, uma vez que os instantes não são sucessivos, mas se diferenciam um dos outros, correlativamente. Isto porque no tempo, ser e passar são sinônimos e, deste modo, ao tornar-se passado, o acontecimento não deixa de ser.

Trata-se, portanto, da temporalidade como dimensão constitutiva de um mesmo campo de presença ou de transcendência, trabalhado por uma alteração constante e por uma auto-diferenciação interna permanente. Em Merleau-Ponty, a estrutura do tempo é:

(...) a articulação e diferenciação latente do passado e do futuro no campo do presente, pois este guarda os traços de suas configurações passadas e evoca em si mesmo outras possíveis. Por isso não encontramos na sucessão (de diferentes momentos ou instantes), mas na simultaneidade desta presença espessa, movediça, permeada pelas marcas de um aquém e projetada para adiante pelos sinais do ausente inscritos nas suas dobras (CARDOSO, 1993, p.356).

Ao se referir ao presente como espessura ou profundidade, Merleau-Ponty coloca-o como um campo aberto e lacunar, em cujo inacabamento e indeterminação se encontra justamente a sua abertura para o outro, ou o invisível que nele se encontra. Esta abertura inscrita no presente é o elemento do tempo, “pois é o motor de sua contínua diferenciação”. E,

por ser o presente inacabado e lacunar, a temporalidade se faz por alteração, quebra, transformação e reorganização de um mesmo campo, pela desintegração e reconstituição sempre abertas do seu sentido. Se há passagem, ela é, portanto, de uma configuração a outra do sentido.

Pois quando exploramos suas zonas opacas, ou interrogamos suas lacunas (esse fundo constitutivo de ausência de todo ‘visível’), ela se estilhaça, dando lugar a uma outra, que absorve os traços da primeira numa forma mais aglutinadora e congruente. Como naqueles casos em que, tendo visto algo, e logo tentados a ‘olhar bem’ – levados certamente por alguma discrepância, obscuridade ou lacuna que nos ‘chama a atenção’ - aquilo mesmo que veríamos se revela outra coisa, que vem desclassificar nossa experiência anterior como um ‘engano’ ou ‘ilusão’. Do mesmo modo experimentamos o tempo: o passado não é um momento que deixamos para trás, mas uma configuração perdida do sentido, excluída, depois vertida e vazada no presente, passada nele, e apenas existente nas dobras desta nova evidência, nos traços de uma outra configuração. E o futuro não é algo positivo que se tem pela frente, mas já se delineia no horizonte do presente – nas frestas abertas de sua indeterminação - , como outro possível deste mesmo mundo. A temporalidade, pois, sempre a encontramos nas linhas do presente, no devir constitutivo de seu próprio sentido (CARDOSO, 1993, p.357).

Assim, o desejo de Flávia por captar o momento único, o “instante do mundo”, pelos desenhos de fogo, celebra a temporalidade enquanto passagem de um sentido a outro. E, como é vindo ao presente que um momento do tempo adquire a individualidade, os traços da passagem do tempo inscritos pela artista na pele, na dureza das flores que se fossilizam no metal e nas nuances de oxidação provocada pela tinta de caneta tinteiro nos desenhos de flores, mostram o “de uma vez por todas que lhe permitirão atravessar o tempo e nos darão a ilusão de eternidade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.568). O tempo presente da obra em sua relação com o espectador, instaura o Ser em sua plenitude e transcendência, abertura de um a outro, já que é próprio de ambos nunca estarem completamente constituídos.

Considerando a percepção como perspectiva e constituída pela experiência da ilusão e da desilusão, esta própria experiência revela uma temporalidade que se oferece pela diferenciação interna de um mesmo campo, pela passagem de uma configuração de sentido a

outra, de um instante do mundo a outro. Deste modo, as flores, as pedras e as sementes nas paredes do ateliê ou espalhadas por sobre a mesa, são objetos que, sob outro olhar, são “outras coisas”. Pois, quando se interroga a fé perceptiva e se olha mais de perto, já não é possível saber se a pedra é um caramujo. Trata-se da experiência da ilusão e da desilusão que convida a “olhar bem”. Para a artista e para mim, que posso notá-los com feições diversas, em momentos diferentes da sua obra e da minha observação. Pois, o esgotamento das possibilidades de perspectivas é uma tarefa que não termina, e, deste modo, a síntese do objeto percebido só pode ser uma síntese de transição. O que nos lembra, conforme Frayze-Pereira (2006), a linguagem de Winnicott.

Partindo do duplo enunciado de que todo indivíduo, a partir da constituição de uma membrana delimitadora entre o interior e o exterior, possui um mundo interno, Winnicott (1975) reivindica um enunciado triplo. Uma terceira área de experimentação para a qual contribuem tanto a realidade interna quanto a vida externa e cuja tarefa é a de manter as realidades interna e externa separadas, ainda que inter-relacionadas. Área intermediária entre o subjetivo e aquilo que é objetivamente percebido, trata-se da substância da ilusão e da experiência ilusória.

De fato, o conceito de espaço transicional não apenas se refere ao “entre”, por ser psíquico e também uma parte do real, mas constitui “um espaço em que o futuro sujeito está em trânsito, um trânsito que toma posse de um objeto criado na vizinhança de um objeto real externo, antes de tê-lo alcançado” (GREEN, 1997, p.241). Sim, porque o objeto transicional não é um objeto interno, e como tal submetido ao seu controle mágico, nem um objeto externo, como a mãe externa real. Ele é simultaneamente o bebê, uma vez que é criado

onipotentemente por ele e também não é o bebê, pois está fora de seu controle. É uma possessão; a primeira possessão não-eu.

Winnicott (1990a) postula uma primeira mamada teórica na qual o bebê, associando a tensão instintiva e a expectativa de encontrar algo que a alivie, com sua capacidade criativa, realiza um movimento em direção ao seio. Trata-se de um encontro no qual a adaptabilidade da mãe, gerada pelo estado de preocupação materna primária, permite que o bebê crie uma ilusão de que o seio, e aquilo que ele significa, foram criados pelo impulso originado na necessidade. Ou seja, a ilusão de ter criado os objetos externos.

É na possibilidade de a mãe e o bebê viverem juntos uma experiência que a ilusão se dá. Winnicott (2000) postula-o como duas linhas, oriundas de direções opostas, e que se aproximassem uma da outra. O momento de ilusão se dá nas ocasiões nas quais as duas linhas se superpõem.

Através dessa adaptação inicial, é função materna propiciar a ilusão de que o seu seio faz parte do bebê. Ou seja, a mãe coloca o seio real no momento exato no qual o bebê está pronto para criá-lo. Deste modo o seio é criado pelo bebê repetidas vezes, desenvolvendo-se nele um fenômeno subjetivo, que chamamos de seio da mãe (WINNICOTT, 1975).

Neste sentido, na concepção winnicottiana, não há um intercâmbio inicial entre a mãe e o bebê, pois o bebê “recebe de um seio que faz parte dele e a mãe dá leite a um bebê que é parte dela mesma” (WINNICOTT, 1975, p.27). Trata-se de um momento anterior à constituição do sujeito psíquico, pois em estado inicial de fusão, o bebê não percebe a dependência.

Aos poucos a mãe decresce sua capacidade de adaptação. E, neste processo, as palavras-chaves são ilusão e desilusão. A ilusão deve surgir em primeiro lugar, garantindo que o bebê possa ter inúmeras possibilidades de aceitar e até mesmo utilizar a desilusão a seu favor. De fato, uma vez que a adaptação incompleta torna os objetos reais, ela simultaneamente possibilita a emergência do bebê enquanto individualidade.

Esta, portanto, é a descrição do relacionamento primeiro com a realidade externa, para o qual há uma extrema dependência absolutamente inconsciente pelo lado do bebê, e a presença da mãe, como ambiente que ela cria como parte essencial dessa dependência. Aqui, afirma Winnicott (1990, p.122), “o ser humano se encontra na posição de estar criando o mundo. O motivo é a necessidade pessoal; testemunhamos então a gradual transformação da necessidade em desejo”. Desde o nascimento, portanto, o ser humano está envolvido com o problema da relação entre aquilo que é objetivamente percebido e aquilo que é subjetivamente concebido (WINNICOTT, 1975).

Tal como na ambiguidade proposta por Merleau-Ponty, Winnicott postula uma zona paradoxal de experiência. A área intermediária, assim considerada, localiza-se entre a criatividade primária e a percepção objetiva. Entre o subjetivo e o objetivo, portanto. Base do início da experiência de ilusão, esta área não se submete à contestação, pois nela criação e realidade coincidem, assim como o objeto transicional é concordância entre a mãe e o bebê. Trata-se, portanto, da aceitação do paradoxo que a experiência de simultaneidade, de presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, reversibilidade e transitividade do quiasma e da Carne, prevê.

O objeto transicional, pertencente ao domínio da ilusão, não é esquecido nem pranteado. Uma vez que passa à desilusão, seu destino é perder o significado, difundindo-se em fenômenos transicionais que acompanham a vida cultural (WINNICOTT, 1975). Assim como o passado na concepção de Merleau-Ponty não é o momento que deixamos para trás, mas que se revela como uma dimensão do presente.

O campo transicional, portanto, é o campo entre o subjetivo e o objetivo, o campo de ilusão na terminologia de Winnicott. Mas, como aponta Frayze-Pereira (2006, p.88), há uma nítida aproximação com o campo de presença merleau-pontyano, “de onde emergem todas as relações manifestas no perceber, de onde irradiam todas as estruturas e significações que a consciência, depois, poderá vir a pensar”. Assim como o espaço transicional depende, para sua existência, da experiência do viver, é a partir do vivido que se configura o campo de presença. E, da mesma maneira que o campo de ilusão é marcado pelo paradoxo que ultrapassa a separação do dentro e do fora, do sujeito e do objeto, do ser e do não-ser, a filosofia de Merleau-Ponty dirige-se à ambigüidade da experiência antes da cisão sujeito-objeto, situando-se na dinâmica entre polaridades.

A partir do corpo, abrigo e palco do lugar “entre”, delinea-se uma nova noção de sujeito. Isto porque para Merleau-Ponty, o tempo e o sujeito são concebidos de forma a se comunicarem do interior, pois a existência não pode ter atributo exterior ou contingente. Ou seja, ela só pode ser por inteiro, assumindo seus atributos como dimensões de seu Ser, de forma que a análise de cada uma delas seja a própria subjetividade. Assim, “precisamos considerar o tempo em si mesmo, e é seguindo a sua dialética interna que seremos conduzidos a refazer nossa idéia de sujeito” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.550). Deste modo, só

podemos compreender o sujeito procurando-o na intersecção de suas dimensões. Não seria esta, também, uma busca de quem deseja penetrar na estrutura das coisas?

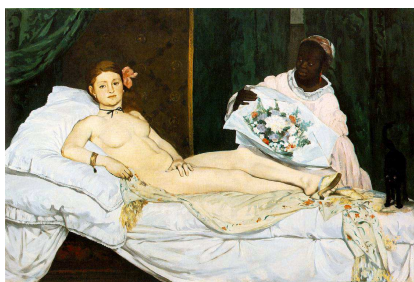


Figura 13. MANET, E.
Olympia, 1863



Figura 14. MANET, E. **Baile de Máscaras na Ópera**, 1873

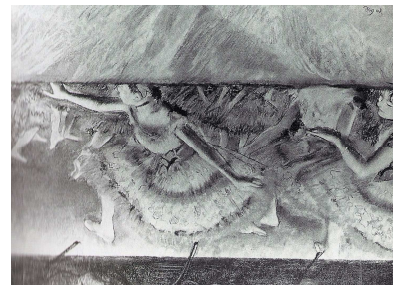


Figura 15. DEGAS, E. **O cerrar da cortina**, 1880

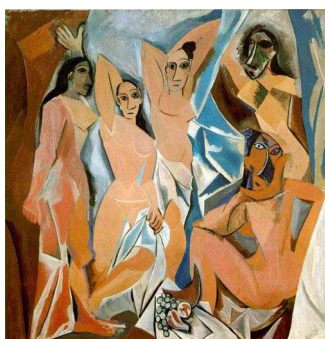


Figura 16. PICASSO, P.
Demiselles D'Avignon,
1907



Figura 17. SHERMAN, C. **Sem título#250**, 1992, fotografia



Figura 18.
MAPPLETHORPE, R.
Homem em terno de poliéster, 1980, fotografia



Figura 19. KLEIN, Y.
Antropometrias da época azul,
1960, detalhe



Figura 20. RIBEIRO, F. **Pulsos**, 2005, prata/bronze





Figura 21. RIBEIRO, F. Série **Corpos Associados**, 2003, pó de bronze sobre papel de seda, 20x35cm

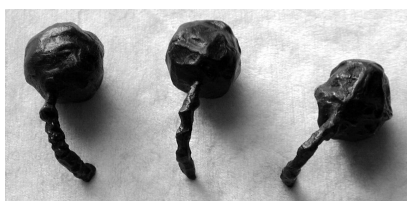


Figura 22. RIBEIRO, F. **3 Marias**, 2001, bronze, 0,9x47x47cm



Figura 23. RIBEIRO, F. **Tribola**, 2001, bronze, 80x35x15cm



Figura 24. RIBEIRO, F. **Bíbola**, 2001, bronze, 60x60x263cm



Figura 25. RIBEIRO, F. **Lestia**, 2001, bronze e veludo, dimensão variável

3.4 JOGO DE OLHARES: OLHARES EM JOGO

Para Merleau-Ponty o corpo e o mundo estão encaixados em uma relação de participação, de parentesco, de inserção recíproca e de entrelaçamento um no outro. Esta experiência é análoga à relação entre dois espelhos, os quais:

(...) postos um diante do outro criam duas séries indefinidas de imagens encaixadas, que verdadeiramente não pertencem a nenhuma das duas superfícies, já que cada uma é apenas a réplica da outra, constituindo ambas, portanto, um par mais real do que cada uma delas. De sorte que o vidente, estando preso no que vê, continua a ver-se a si mesmo: há um narcisismo fundamental de toda visão; daí por que, também ele sofre, por parte das coisas, a visão por ele exercida sobre elas; daí, como disseram muitos pintores, o sentir-me olhado pelas coisas, daí, minha atividade ser identicamente passividade, - o que constitui o sentido segundo e mais profundo do narcisismo: não ver de fora, como os outros vêem, o contorno de um corpo habitado, mas sobretudo ser visto por ele, existir nele, emigrar para ele, ser seduzido, captado, alienado pelo fantasma, de sorte que vidente e visível se mutuam reciprocamente, e não mais se saiba quem vê e quem é visto (MERLEAU-PONTY, 2003, p.135).

É este o fio que encontrei para pensar as experiências mais recentes de Flávia Ribeiro; os trabalhos em parceria com outras artistas. Apesar de já ter vivido situação semelhante há anos atrás com Silvia Mecozzi, em um projeto para a Casa das Rosas, em São Paulo, é nas exposições com Elisa Bracher (Licó), na Galeria Gravura Brasileira, em São Paulo, entre dezembro 2005 e janeiro 2006, e com Cristina Rogozinski (Tininha) na galeria Celma Albuquerque em Belo Horizonte, março de 2007 e na galeria Marília Razuk, São Paulo, em agosto de 2007, que o processo se intensifica.

Em psicanálise, a noção de espelho é utilizada por alguns autores¹ como emblema de um determinado estágio do desenvolvimento da criança. Meltzer, como apontado

¹ Ver LACAN, J. *Escritos*. Jorge Zahar, 1998.

anteriormente, mostra a importância do olhar materno na reciprocidade estética. Por sua vez, Winnicott enfatiza em sua obra o papel de espelho desempenhado pela mãe.

Para Winnicott a constituição do sujeito dá-se pelas diferentes tensões de interdependência entre subjetividade e intersubjetividade, no espaço construído entre a mãe e seu bebê (OGDEN, 1996). A primeira delas é a unidade mãe-bebê como uma nova entidade psicológica, que não é resultado de um processo de simples adição de partes. Trata-se da interação de dois elementos que cria uma entidade inédita: um composto, que é a unidade de desenvolvimento psicológico. Ou seja, como no estado de preocupação materna primária um aspecto da mãe está mesclado com o bebê, a experiência da mãe converte-se em uma parte da mãe-bebê. Uma experiência inicial de perder-se um no outro, até que o desenvolvimento propicie o tornarem-se mãe e bebê (OGDEN, 1989).

A ilusão de uma “unicidade invisível”, portanto, é mais expressiva que a idéia do bebê criando o seio, uma vez que este é um fenômeno observável unicamente do ponto de vista exterior à unidade mãe-bebê. Como a questão deste momento é a da não-diferenciação, o bebê, imerso na experiência do interior da unidade, não possui um ponto de vista a partir do qual possa notar algo.

Os cuidados maternos são suficientemente bons na medida em que são tão pouco intrusivos que não se fazem notar. Quando ocorre uma falha na preocupação materna primária, as reações à intrusão provocam uma interrupção no “continuar a ser” do bebê (WINNICOTT, 2000). Ou seja, cabe à mãe compreender as necessidades do bebê, inicialmente corporais e que gradualmente transformam-se em necessidades psicológicas. É base para o estabelecimento do ego, portanto, o “continuar a ser” não ser interrompido, de

maneira que as experiências corporais sofram uma elaboração imaginativa – das experiências físicas às psicológicas e à constituição de um eu. O ego, assim, baseia-se em experiências corporais, a partir das quais a pessoa do bebê começa a ser relacionada com o corpo e suas funções. Trata-se da personalização, processo que completa a união entre o corpo e o ego (WINNICOTT, 1990a). Isto tende ao estabelecimento de um *self* unitário, no padrão de uma continuidade existencial.

Com este intento, a mãe satisfaz as necessidades do bebê para protegê-lo do conhecimento prematuro da separação, que poderia provocar uma quebra de continuidade. Melhor dizendo, a mãe, nestes momentos, deve proteger o bebê da consciência do desejo e da separação, protegendo-o das situações que propiciam estas percepções. Para isto, é função materna antecipar as necessidades do bebê antes que se tornem desejos, até o ponto em que ele possa vivenciá-los como próprios. Pois, paradoxalmente, o bebê “sem desejos não é sujeito nem objeto: no entanto não existe como bebê” (OGDEN, 1989, p.137)².

Na teoria winnicottiana uma das teses fundamentais é a idéia de que existe uma individualidade em potência inata, que se desenvolve quando a mãe é suficientemente boa. A partir da dependência absoluta, há um processo que caminha do lactente em direção à criança que adquire uma existência independente. O potencial herdado de um lactente, afirma Winnicott (1990a,p.43), “não pode se tornar um lactente a menos que ligado ao cuidado materno”. Para que isso ocorra é de fundamental importância o *holding*, termo utilizado não apenas para significar o segurar físico do bebê, ainda que ele seja fundamental, mas também a provisão ambiental total que antecede o “viver com”. É fundamental, do mesmo modo, que o bebê possa viver a dependência total inicial, mesmo que não se dê conta dela.

² Tradução feita pela autora.

No sentido winnicottiano, viver com “implica relações objetais, e a emergência do lactente do estado de estar fundido com a mãe, e sua percepção dos objetos como externos a ele próprio” (WINNICOTT, 1990a, p.44). Poder depender da continuidade dos cuidados maternos permite que o bebê conserve as recordações de tais cuidados, que gradualmente passam a ser percebidos como tais. Simultaneamente dá-se a experiência de existência psicossomática, que adquire um padrão pessoal a partir da inserção da psique no soma.

Como um desenvolvimento adicional, surge o que poderia se chamar de membrana limitante, que até certo ponto é equacionada com a superfície da pele, e que tem uma posição entre o eu e o não-eu do lactente. Assim, o bebê vem a ter um interior e um exterior, e um esquema corporal. Deste modo, começam a ter sentido as funções de entrada e saída. Ademais, torna-se gradualmente significativo pressupor a constituição de uma realidade psíquica interna.

Para Winnicott (1990a) o *self* é o potencial herdado que está experimentando a continuidade da existência, e adquirindo à sua maneira e em seu passo, tanto uma realidade psíquica pessoal quanto um esquema corporal pessoal. Neste momento, o bebê passa de um relacionamento com um objeto subjetivamente concebido para uma relação com um objeto objetivamente percebido. Essa mudança está intimamente ligada com a passagem de ser fundido com a mãe para ser separado dela, relacionando-se com ela como não-eu.

Trata-se, portanto, da questão da alteridade.

Interessante, neste sentido, notar a relação de Flávia com a necessidade de manter um assistente em seu ateliê. Não apenas em termos de aceitar a dependência, mas também em aceitar a presença do outro. Sua primeira experiência com este tipo de embate foi em 1994, na execução dos trabalhos em látex para a exposição na galeria Millan. Eram peças de grande dimensão: quatro metros de diâmetro. A precisão foi premente, pois a artista sofreu uma crise de nervo ciático, o que a impossibilitou de trabalhar. A data da abertura da exposição pressionava-a.

Tinha exposição, estava com problema nas costas que eu travava. E era um trabalho que eu fazia todo no chão. Uma superfície de parafina no chão, então tinha que espalhar tudo aquilo com ferro elétrico para alisar. Aí com esse problema achei que eu não ia dar conta. Estava mal. E aí eu arrumei uma artista, já expõe, estava terminando a faculdade. Era meio difícil assim às vezes, mas com ela deu super certo. Claro que as pessoas não trabalham do mesmo jeito que você. Olha que eu sou detalhista, gosto das coisas bem feitas. Ela era uma pessoa super delicada. Magra, alta. Eu! Mesmo o tipo físico. O tipo dela era assim delicadinho. Eu sou baixinha, forte, aquela coisa. Então, até acertar, já era complicado isso.

O saldo final foi positivo, apesar da avaliação ambivalente:

Mas foi bacana, foi uma experiência bacana. Acho que tenho que aprender também a delegar, às vezes. Tem uma coisa física, também. Eu não sei, eu acho que eu tinha mais pique, mais energia. Ela realmente trabalhou comigo, ela não interferia. Acho que é uma coisa que eu também não gostaria. Acho que quando você faz o trabalho e o trabalho está lá, tudo bem, pode falar, pode perguntar, pode criticar numa boa porque eu sei, sei de mim, sei do trabalho, tudo bem.

Em 1996, ocasião da XXIII Bienal Internacional de São Paulo, sua posição torna-se refratária.

Então, nestes momentos eu realmente... Na hora que eu estou trabalhando... A não ser quando a coisa já está super bem encaminhada, daí tudo bem ter alguém olhando. Eu não sei se a hora assim do fazer, do criar. Para mim é uma coisa muito íntima. Assistente, às vezes é difícil porque ... É uma troca. Quer dizer, eles vêm trabalhar com você para também aprender com você. Então, para mim tem esse lado que também é difícil porque até eu ensinar e para passar como você quer fazer, eu já fiz. Às vezes eu falo: Puxa! É bom ter assistente. Mas, acho que às vezes é complicado essa convivência também. Quer dizer, tem esses momentos do mecânico, ali, que tudo bem. Mas, eu não gosto de sombra.

Mas, com o trabalho em andamento, a necessidade dos serviços de uma fundição introduz novos elementos para a artista:

Então começou essa coisa de fundir e aconteceu uma coisa engraçada, porque eu nunca deleguei, eu sempre fiz tudo e essa coisa da fundição é delegar. Então eu ainda estou assim super com medo, resistente. Não sei ainda como é que eu vou funcionar nisso, mas eu estou achando fascinante, já estou mais me acostumando com a idéia. Tem uma hora na vida que cai a ficha que a gente depende dos outros, que é legal depender dos outros. É legal deixar os outros te ajudarem, participarem.

E, novamente previda pela dificuldade física do trabalho de grandes dimensões de látex, contrata um assistente para cuidar da parte externa da produção.

Tem o assistente que eu arrumei. Que eu acho que tudo bem na produção. Agora, na hora que tiver fazendo aquilo lá ou desenho na parafina, é sozinha. Então ali eu arrumei um pouco para explicar para ele. Porque ele não vai conseguir olhar e saber o que é uma parafina, o que é uma cera. Eu preciso de alguém por causa das minhas costas.

Mas Flávia fica sem o atendimento, pois o assistente abandonou o trabalho sem aviso nem explicações.

De fato, trata-se de uma questão de alteridade. Mas, como na visão winnicottiana subjetividade e intersubjetividade estão em constante relação de dependência, a unicidade e a dualidade incluem-se em uma simultaneidade paradoxal, sendo uma condição necessária para a outra. Algo que se inicia, no bebê, a partir da preocupação materna primária, mas que continua ao longo da vida, como diferentes faces de todas as posteriores formas de intersubjetividade (OGDEN, 1996).

O período dos fenômenos transicionais, por sua característica paradoxal de união e separação da mãe e do bebê, já indica uma mudança na qualidade desta relação. A partir do espaço mental criado pela mãe enquanto meio-ambiente, o papel materno passa a ser o de desilusão gradual, ou seja, de um desmame gradual do bebê do entorno sustentador que cumpriu a função de matriz psicológica³. Gradativamente, na medida em que internaliza estas características, o bebê desenvolve a capacidade para estar só.

³ Termo usado por Ogden (1989) para descrever um espaço continente silenciosamente ativo, no qual se produzem sentidos às vivências psicológicas e corporais. Ele entende que na perspectiva de Winnicott, os conteúdos psicológicos do bebê só podem ter sentido em relação com a matriz psicológica, em cujo interior existem estes conteúdos.

Até este momento a mãe e o bebê criaram juntos um espaço que nem é limitado pela pele, ainda que não seja mente. São dimensões inexatas do corpo e da mente, vivência da área potencial que inclui a experiência na qual o ser humano trabalha criativamente, sonha e brinca. Agora se trata, novamente, de uma afirmação paradoxal, pois para o desenvolvimento da capacidade para criar este espaço continente, o bebê tem que dispor da oportunidade de brincar só, em presença da mãe ausente e na ausência da mãe presente. Paradoxo que se pode entender pelo fato de, por um lado, a mãe estar ausente como objeto, mas permanecer como espaço de contenção. E por outro, como uma presença que não se nota; sente-se. O desenvolvimento da capacidade de estar só, portanto, é um processo no qual o papel da mãe como co-autor invisível do espaço potencial é assumido por aquele que está se desenvolvendo em bebê (OGDEN, 1989).

Dizendo de outra forma, o paradoxo que sustenta a formação da capacidade para estar só é o de poder estar só na presença do outro, mesmo porque nesta relação, a presença de uma pessoa é importante para a outra. Claro está a necessidade que a criança tem do apoio do ego da mãe, até que a gradual introjeção deste a capacite a ficar só. No caminho em direção ao sujeito da experiência vivida, diz Winnicott (1990a, p.35):

Primeiro a palavra eu, indicando muito crescimento emocional. O indivíduo se estabeleceu como uma unidade. A integração é um fato. O mundo externo é repelido e o mundo interno se tornou possível. Isso é simplesmente uma afirmação topográfica da personalidade de um ser, como a organização de um núcleo do ego. Neste ponto nenhuma referência é feita ao viver. A seguir vêm as expressões “eu sou”, representando um estágio do crescimento individual. Por estas palavras o indivíduo tem não só forma mas também vida. No começo do “eu sou” o indivíduo é, por assim dizer, cru, não defendido, vulnerável, potencialmente paranóide. O indivíduo só pode atingir o estágio do “eu sou” porque existe um meio que é protetor; o meio protetor é de fato a mãe preocupada com sua criança e orientada para as necessidades do ego infantil através de sua identificação com a própria criança. Não há necessidade de pressupor uma percepção da mãe de parte da criança neste estágio do “eu sou”. A seguir vêm as palavras “eu estou só”. De acordo com a teoria que estou expondo, este estágio seguinte envolve uma apreciação por parte da criança da existência contínua da mãe. Com essas palavras não quero dizer necessariamente uma percepção com a mente consciente. Considero, contudo, que “estar

só” é uma decorrência do “eu sou”, dependente da percepção da criança da existência contínua de uma mãe disponível cuja consistência torna possível para a criança estar só e ter prazer em estar só, por períodos limitados. Neste sentido estou tentando justificar o paradoxo de que a capacidade de ficar só se baseia na experiência de estar só na presença de alguém.

Ou seja, na experiência de uma intersubjetividade na qual o ser da mãe é vivido como uma extensão do bebê e simultaneamente como outro, o bebê pode desenvolver a capacidade para estar só. Em outras palavras, pode ser sujeito de sua experiência, independente da participação da subjetividade da mãe (OGDEN, 1996).

Agora, o bebê vive um novo paradoxo: poder utilizar a mãe como objeto externo implica em reconhecê-la como um sujeito por quem a criança sente compaixão. Para isso, o bebê deve destruir a mãe em fantasia e esta deve sobreviver à destruição, permanecendo emocionalmente presente.

Ogden (1989) deduz que a renúncia do bebê à onipotência do objeto materno interno exige um ato de fé decisivo. O bebê permite-se abandonar os braços do objeto interno onipotente e passar aos do objeto potencial que não conhece, dado que até este momento a mãe externa tinha sido eclipsada pela mãe-objeto interno-onipotente. Do ponto de vista de um observador externo, a mãe-objeto-externo sempre esteve ali e criou com o bebê a ilusão do objeto subjetivo. A criação e a manutenção com êxito desta ilusão permitiu que o bebê não fosse consciente da existência da mãe-objeto-externo, que existe fora da esfera de sua própria onipotência. O bebê encontrou com ela, mas não notou sua presença, confundiu-a consigo mesmo, ou seja, com sua criação. O ato de fé que se produz para destruir ou renunciar ao objeto interno é um ato de confiança na presença, apesar de invisível, da mãe-objeto-externo.

Na concepção de Winnicott (1990a) é a destruição do objeto subjetivo pelo bebê, e a experiência de que a mãe sobrevive a ela, que permite que o bebê descubra a externalidade, uma vez que se trata da primeira vez na qual a mãe enquanto sujeito é confrontada. Até então, a mãe objeto-subjetivo, em sua onipotência, não trazia a necessidade da compaixão. Agora, como afirma Ogden (1996, p.52), o bebê “abre espaço para a possibilidade da mãe como sujeito, uma pessoa diferente-de-mim, destruindo um aspecto dele mesmo (sua própria onipotência projetada no objeto interno mãe onipotente)”.

Em suma, no processo de desmame da matriz psicológica oferecida pela mãe, o fenômeno psicológico interpessoal crucial é, segundo Ogden (1989, p.148), “a manutenção de uma série de paradoxos: o bebê e a mãe são um, o bebê e a mãe são dois; o bebê criou o objeto e o objeto estava ali para ser descoberto; o bebê tem que aprender a estar só em presença da mãe, etc., etc.”. De fato, não se pergunta ao bebê o que é a verdade porque os dois são a verdade (WINNICOTT, 1975). A verdade, portanto, é o paradoxo.

Para que a pele torne-se o limite entre o eu e o não-eu, ou seja, que a psique comece a viver no soma em uma vida psicossomática e que haja o estabelecimento do “eu sou”, é fundamental que a mãe, anteriormente, exerça o papel de espelho.

No desenvolvimento emocional individual, afirma Winnicott (1975, p.153), “o precursor do espelho é o rosto da mãe”. À questão do que vê o bebê quando olha para a mãe, postula a hipótese de o bebê ver a si mesmo. Ou, como diz: “a mãe está olhando para o bebê e aquilo com que ela se parece se acha relacionado com o que ela vê ali”.

Ou seja, o rosto materno não é exatamente um espelho para o bebê. E, uma vez que inicialmente ambos estão em imersão recíproca, há o acréscimo de um ao outro. De maneira que o papel de espelho é exercido pela mãe até que, no decurso do processo de maturação da criança, as identificações multiplicam-se e ela fica menos dependente da confirmação do eu através do olhar materno. Assim, dá-se o começo de uma troca significativa com o mundo, um “processo de duas direções no qual o auto-enriquecimento se alterna com a descoberta do significado no mundo das coisas vistas” (WINNICOTT, 1975, p.155).

Neste sentido, com a função ambiental de segurança garantida, a conquista da integração pode se dar.

Primeiro vem o “eu” que inclui “todo resto não-eu”. Então vêm o “eu sou, eu existo, adquire experiências, enriqueço-me e tenho uma interação introjetiva e projetiva com o não-eu, o mundo real da realidade compartilhada”. Acrescente-se a isso: “Meu existir é visto e compreendido por alguém”; e ainda mais: “É me devolvida (como uma face refletida em um espelho) a evidência de que necessito de ter sido percebido como existente” (WINNICOTT, 1990a, p.60).

Ogden (1996) mostra a importância do rosto materno não ser exatamente um espelho, pois cria um novo espaço de experiência. Quando usa a expressão “relacionado com”, Winnicott postula que o espelhamento é uma relação de relativa semelhança. Deste modo, ele não é uma relação de identidade, mas de uma relativa diferença. E, neste sentido, o papel especular da mãe, ao reconhecer e identificar o estado interno de seu bebê, permite que ele se veja a uma certa distância de si; que se veja como um outro, portanto.

Assim, o que a mãe proporciona em seu papel de espelho é a criação de um espaço de reflexão entre o bebê enquanto sujeito observador e enquanto “sujeito-como-objeto”. Como diz Ogden (1996, p.48):

Por meio da experiência de se ver fora de si mesmo (na mãe/Outro especular), esta faceta da percepção da diferença por parte do bebê não é predominantemente uma percepção da diferença entre mim e não-mim (isto é, a diferença entre *self* e objeto), mas uma vivência da diferença entre eu e mim (isto é, a diferença entre *self*-como-sujeito e *self*-como-objeto). As observações que o bebê faz de si mesmo (como Outro para si mesmo) no reflexo dele na mãe produz os rudimentos da experiência de autoconsciência (auto-reflexão), ou seja, a percepção de uma mim-dade (*me-ness*) observável.

Ou seja, delinea-se aqui o sujeito winnicottiano imerso em um espaço de experiência que simultaneamente o constitui e o descentra de si mesmo. Pois:

A experiência de eu-como-sujeito só pode existir na medida em que “eu” também exista como, mas seja diferente de mim (eu-como-objeto). A existência de eu-como-sujeito requer a existência de mim (eu-como-objeto) porque, de outra forma, a existência própria fica sem forma. De modo similar, o *self*-como-objeto (mim) pressupõe o eu-como-sujeito observador que me reconhece (OGDEN, 1996, p.49).

O papel de espelho exercido pela mãe, portanto, é uma das faces da interdependência entre subjetividade e intersubjetividade, que possibilita a criação de um outro espaço paradoxal, no qual o “eu” e o “mim” ganham sentido ao se relacionarem entre si; em diferentes experiências da subjetividade, que se criam e dependem mutuamente. Porque, de fato, o bebê necessita da relação especular com a mãe, “a fim de se ver como outro dele mesmo” (OGDEN, 1996, p.49).

2.4.1 Corpos em Parceria

Nos trabalhos em parceria, parece-me que a questão que Flávia coloca é a de transitar em uma região paradoxal de fusão e acesso à alteridade, do eu e do outro. Para a exposição com Elisa Bracher, as artistas trabalharam juntas na mesma matriz de xilogravura, produzindo a mesma imagem. Esta experiência criou um embate entre os diferentes, pois Elisa trabalha com peças de grandes dimensões, com ferramentas pesadas e entalha a madeira com um rasgo

mais fundo e mais largo, ao passo que Flávia intitula-se “sintonia fina”. *É difícil trabalhar junto, é muito difícil, é preciso conhecer muito bem o outro.* Como o reconhecimento das flores em seu ateliê, após a alteração imposta pelo tempo, a questão exige intimidade.

No ateliê da Licó ela faz umas gravuras enormes. E é muito legal, porque quando cheguei lá, tinha um caminhão guindaste, um caminhão Muck com umas toras de eucalipto que devem ter quase dois metros de diâmetro, que também eram para um trabalho. Ela trabalha com pedras de mármore de não sei quantas toneladas. É um trabalho de mármore acontecendo aqui, e também do lado de fora tem um guindaste Muck e do lado de dentro, num cantinho, tem uma prensa que é igual à minha. E isso é bruto. Nossa, eu fiquei encantada.

Nesta experiência, o corpo do outro surge como medida. A dimensão é ampliada e o impacto do diferente traz uma mudança de ponto de vista para a artista. Poder perceber a partir do tamanho do outro, é o desafio.

Porque eu acho tão bacana esse lugar que você não tem. Eu só faço coisa do meu tamanho, do que eu agüento; cansa. Por que eu sou louca para fazer umas gravuras enormes. E é legal por que ela: “Eu só sei pensar nessa dimensão, eu só sei pensar muito grande”. Tem um monte de desenhos enormes, eu fiquei assim abismada. Essa peça de mármore então, ela vai ficar de pé e é uma coisa com uma tensão de peso, não tem pino não tem nada, tem uns cortes que encaixa outro, uma vai fazer uma força pra cá outra pra lá e elas vão... Eu ia falar: “Gente, eu não consigo trabalhar sem botar a mão, acho meio difícil”. Então eu acho engraçado ela fazer assim, nessa dimensão, e sem tocar a mão.

Diante das diferenças, a angústia de encontrar o princípio a partir do que é comum:

Como é que a gente ia começar a gravar na madeira? A partir do quê? E aí a gente chegou à idéia de que o que a gente tinha em comum era a linha. Então, a gente começou trabalhando a partir da linha. Tinha essa coisa que foi, assim, um pouco pré-determinada, de que o caminho, de onde a gente sairia e a construção da imagem, do mesmo jeito, da maneira que cada uma trabalha sozinha. Faz um pouco, pára, olha. Aí as duas discutem: “Ah! Vamos tirar isso, vamos botar isso, vamos acabar essa parte, vamos lixar”. Cada passo tinha essa troca. Ainda mais que é um trabalho pesado, braçal.

A proposta de conviver com o diferente permite que uma revele para a outra o que lhe falta:

Também, em uma prancha de quatro metros, tem espaço para caramba. Não tem aquele: “Vai para lá”. Depois é legal, porque cada um tem um traço muito diferente. Eu sou sintonia fina, ela é sintonia grossa. Ela tem uma coisa física, ela vai e “tchum”, não esta nem aí. Depois eu pego e revejo: “Não Licó, deixa que eu dou um acabamento nessas linhas, que são mais delicadas”. Você vai sacando. Depois, como eu tenho esse negócio de parar porque o braço dói. Daí pára e às vezes eu fico olhando. E é uma coisa como uma leitura, que você começa de um lado, vai para o outro. Não é uma imagem menor, que você vê o todo e tem uma apreensão imediata. Você precisa correr com os olhos, até fisicamente às vezes. É difícil de você ver. Acho que, realmente, só depois que a gente imprimir e levantar aquele troço é que a gente vai ver o que a gente fez, e aí não dá para mexer mais, não dá para voltar. A xilo é: tirou, está tirado. Não dá para reconstituir. Por isso tem uma certa magia: nesse tamanho, duas pessoas trabalhando juntas. Mas isso é legal... É tudo fora de controle.

A parceria aproxima as artistas, agora ambas trabalhando na mesma matriz.

Então, tem essa coisa de estar trabalhando em parcerias. Primeiro eu dei duas chapas de gravura para ela e ela me deu duas. Ela me deu duas enormes e eu dei para ela duas pequenas, porque ela trabalha numa escala grande. Aí começou a me dar uma preguiça de imprimir coisa grande, será que eu ia conseguir... Eu trabalhava nessa chapa, imprimia as minhas cópias e devolvia a chapa para ela. Ela trabalhava na mesma chapa e imprimia as cópias e assim a gente ia. Depois a gente ia juntar tudo. Agora nós duas vamos fazer a matriz, juntas. Antes, uma trabalhava na matriz e dava para a outra ver e trabalhar. Agora não, a gente trabalha junto, concomitantemente. Antes, cada uma trabalhava no seu atelier e só trocava as chapas. Agora tem essa condição para a conversa, o que é muito legal.

A aproximação que permite o intercâmbio de lugares, revela-se uma experiência de corpo que acentua a diferença.

Eu lembro que a primeira vez que eu fui ao atelier dela, primeiro eu tive que me adaptar às ferramentas dela. No primeiro dia, nossa! No dia seguinte, foi engraçado: eu não conseguia sair da cama. Também, ficar agachada o dia inteiro dando marretada com aqueles formões, doía o corpo inteiro. Mas foi bacana isso, e tem essa coisa de trabalhar no lugar do outro também...

E, uma vez o trabalho pronto, revela ao espectador cada individualidade:

Foi legal de ver essa ação de cada uma. Eu acho que é no trabalho que a gente percebe. Todo trabalho mais intenso, o lugar da matriz cavado mais profundamente, é da mão dela. E toda a coisa da linha, mais delicada, uma coisa mais acabada é da minha mão. Tem uma delicadeza. O corte dela é um talho mais fundo, mais largo, ele é mais violento. Acho que a graça do trabalho é que o trabalho mostra isso. É legal que a gente percebeu isso muito bem, quando eu fui trabalhar lá. Porque quando a Licó faz, ela dá umas marretadas. Quando eu estava trabalhando com ela, ficava um pouco, assim, porque ela tem esse trabalho mais violento. Ela ataca a matéria com violência. Eu apanhei bastante lá sim, mas eu achei legal, eu aproveitei bem a experiência.

Na exposição, a gravura recobrando a parede da galeria quase em sua totalidade. O papel translúcido como uma pele transparente, com veios de diferentes calibres nascendo de diferentes lugares (figura 26). Sobre uma mesa, para a minha surpresa, um livro costurado à mão, com gravuras efetuadas e impressas por ambas e com intervenções feitas por cada uma com pincel. Quando falo de meu impacto por encontrar algo tão próprio de sua poética em uma exposição em parceria, ela responde:

Aconteceu o seguinte. Eu sugeri: “Vamos fazer uns livrinhos”. Aí tinha várias xilos impressas e a gente recortou... Eu cortei, montei, costurei. É verdade, eu que fiz as costuras, porque a Licó não costura, não faz tricô, é uma sintonia fina demais. E aí eu fiz quatro, dei dois para ela e fiquei com dois para fazer uma interferência. Aí a gente resolveu fazer uma interferência com guache branca ou preta. Aí ela fez dois e eu fiz dois. O suporte do livro era o trabalho conjunto. Eu achei legal dar essa volta, quer dizer, cada um saiu do seu lugar e teve essa convivência para fazer o trabalho, e, depois do trabalho, cada uma retoma essa coisa particular. Eu achei bacana porque o trabalho é muito rápido, muito intenso e não

pode ficar vai para lá, vai para cá. Eu senti necessidade disso. Recolher um pouco, recolher um pouco. Sei lá, ver como é que é o meu universo no trabalho, se ainda teria o suporte... Porque eu acho que eu já tenho essa coisa de livros. É particular do meu universo e não do dela. O meu universo é a delicadeza total... Do mesmo modo que ela me botou lá nas ferramentas, dando porrada, eu consegui trazer ela para cá e aprender, estudar e saber da delicadeza. É isso que eu acho legal.

Trata-se, portanto, de um trabalho que, apesar da ação conjunta, mantém as particularidades de cada artista. A própria Flávia mostra a necessidade desse recolhimento; um voltar à sua terra natal – aos livros. Mas o livro da exposição sugere-me a interpenetração das poéticas, o que me levou a pensar nas relações de intercorporeidade em Merleau-Ponty que, com a dissolução da noção de sujeito, enfatiza a experiência como exercício de alteridade.

Pensando na raiz da origem das relações do corpo e do mundo, Merleau-Ponty (1989a) encontra o Ser Bruto, ser selvagem e de “abismo”. Lugar de ambigüidade, o Ser Bruto é indiviso, posto não ter sido submetido à separação (metafísica e científica) entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento.

É aquilo que, por dentro, permite a positividade de um visível, de um dizível, de um pensável, como a nervura secreta que sustenta e conserva unidas as partes de uma folha, dando-lhe a estrutura que mantém diferenciados e inseparáveis o direito e o avesso: é o invisível que faz ver porque sustenta por dentro o visível, o indizível que faz dizer porque sustenta por dentro o dizível, o impensável que faz pensar porque sustenta por dentro o pensável. O Ser Bruto é a distância interna entre um visível e outro que é o seu invisível, entre um dizível e outro que é o seu indizível, entre um pensável e outro que é o seu impensável (CHAUÍ, 2002, p.154).

De fato, o sensível não se limita ao que mostra na aparência superficial. O visível e o tangível sustentam-se em um invisível que os constitui. É a forma universal do Ser Bruto,

experiência do sensível, por ser a fonte do pensamento anterior à objetividade e à subjetividade. O Ser Bruto quebra as ligações costumeiras entre as coisas e abre acesso a uma relação originária entre elas, compartilhando com o Espírito Selvagem o trabalho criativo que o Ser exige de nós para que dele tenhamos experiência (MERLEAU-PONTY, 2003).

Isto porque o Espírito Selvagem é o espírito de *práxis* o qual, a partir de uma carência ou lacuna que exijam preenchimento de sentido, afirma: “eu quero”. Ainda que não possa concretizar, uma vez que “ele quer e pode senão querendo e podendo, isto é, agindo, realizando uma experiência e sendo esta própria experiência” (CHAUÍ, 2002, p.152). Desta forma, o Espírito Selvagem, experiência do pensamento, faz do trabalho para realizar sua intenção significativa, o próprio caminho para preencher seu vazio lacunar. Ao efetuar-lo, determina sua indeterminação, levando à expressão o que até então nunca havia sido expresso.

O Espírito Selvagem e o Ser Bruto estão entrelaçados: o invisível permite o trabalho de criação do visível, o indizível o do dizível, o impensável, o do pensável. O Ser Bruto “é o originário, não como algo passado que se desejaria repetir ou ao qual se desejaria regressar, mas a origem como o aqui e o agora que sustenta, pelo avesso, toda forma de expressão. Abraçados e enlaçados, Espírito Selvagem e Ser Bruto são a polpa carnal do mundo, carne de nosso corpo e carne das coisas” (CHAUÍ, 2002, p.155).

Assim, o Ser Bruto é simultaneidade vertical de todas as suas dimensões: visível, invisível, passado, presente e futuro, em uma mesma carne. Pois, ao conceber o mundo como criação real de seus possíveis próprios, como uma transcendência de horizontes sem síntese, Merleau-Ponty (2003) rompe com a tradição dos pontos de partida. Sim, porque o quiasma, como entrecruzamento reversível do mundo, da animalidade e do homem, anula a idéia de

princípio. Para ele não há tese inicial nem síntese final. A carne e o corpo, portanto, não são ponto de início ou de chegada, mas a nervura que sustenta o percurso.

Trata-se do desaparecimento da noção de sujeito como base da experiência e sua substituição pela ênfase na própria experiência. Do mesmo modo, na obra merlau-pontyana, gradativamente o conceito de estrutura é substituído pelo de dimensão, uma vez que esta implica em inacabamento, indeterminação e transcendência. E, neste sentido, nota-se uma aproximação com Winnicott (1975), em sua ênfase à experiência vivida e para quem o sujeito que vive não existe nem na realidade nem na fantasia, mas no espaço potencial entre as duas. De fato, para ele é a própria experiência que, ao se localizar em uma área intermediária, é permanentemente transitória entre a fusão e a separação.

Quando imersos na experiência, vemos totalidades abertas sem possibilidades de síntese, em simultaneidade de dimensões e numa concordância feita de diferenças irreduzíveis. Não se trata, portanto, de um espaço horizontal que contemplamos em sobrevôo, como sujeitos do conhecimento. A noção de verticalidade permite uma ontologia do Ser de indivisão e de diferenciação, pois qualidade, quantidade, percepção, idéia, não são opostos, mas núcleos de sentido, dimensões que se interpenetram pelos poros uma das outras. Pois, como aponta Chauí (2002, p.113):

Dimensão não é região nem esfera, não é multiplicidade do diverso cada qual com sua identidade positiva à espera da síntese como atividade da consciência, mas é a pluralidade simultânea dos modos de ser que são puras diferenças de ser, que passam uns nos outros, comunicam-se e se entrecruzam. Cada dimensão é *pars totalis*, uma configuração que, em sua diferença, exprime o todo.

Assim, sendo a verticalidade a exposição do Ser Bruto em todas as suas dimensões, ela é, portanto, recusa do mundo como objeto de contemplação. Aqui, o mundo mostra-se

obliquamente, “como na fenda que o cirurgião abre no corpo, deixando ver os órgãos em funcionamento, porém de lado” (CHAUÍ, 2002, p.113). É o profundo onde cada presença é totalidade e ao mesmo tempo latência de todas as dimensões que não estão ainda presentes. A mesa cirúrgica ou de dissecação, deste ponto de vista, é uma maneira de ser no mundo e conhecê-lo; pelos poros do mundo. Verticalidade, neste sentido,

É laço que nos enlaça, enlaça nossa motricidade à mobilidade das coisas e a nossa visibilidade às nossas palavras e essas às idéias, num trânsito e numa transição intermináveis, numa invasão de domínio que é troca interminável e que só é possível porque somos todos nós, as coisas, os outros, a palavra e o pensamento, dimensões de um mesmo Ser que não aguarda sínteses para reunir-se a si e diferenciar-se. Participamos de uma comunidade originária de onde nascemos por segregação, e tudo assim nasce por diferenciação. Essa promiscuidade das origens, elemento e matriz, é a Carne do mundo vertical (CHAUÍ, 2002, p.114).

Deste modo, não se trata mais da questão da identidade enquanto um em si, mas da questão da experiência, uma vez que ela nos abre para aquilo que não é nós (MERLEAU-PONTY, 2003). Exercício do que é anterior à separação sujeito-objeto, uma abertura para o outro, a experiência é um modo de eu estar ausente de mim, de assistir a partir de dentro a fissão do Ser, que exprime a divisão no interior do indiviso, em uma cisão que não separa. A experiência, portanto:

Abre-se para nós o que em nós se vê quando vemos, em nós se fala quando falamos, em nós se pensa quando pensamos. Não regressa a um “antes” de nós, pois nesse caso regressaria a Deus; fissão no Ser, abre-se para a origem, para o que não é começo em si, antecedente. A origem é o fundamental não sendo, por isso, *principium* nem *fundamentum*. O originário é o que se institui na junção de um passado e de um porvir: sua hora é agora. É o que se institui na junção de um fora e de um dentro: seu lugar é aqui. Nervura, o originário é o sensível na verticalidade de todas as dimensões (CHAUÍ, 2002, p.139).

2.4.2 A Contaminação dos Corpos

No trabalho em co-participação com Elisa Bracher, as diferentes incisões na madeira revelam os traços de cada artista. Já com Cristina Rogozinski, a experiência é de contaminação. E, neste sentido, sugere a interpenetração dos corpos. O processo é feito ao mesmo tempo, conjuntamente, alternando os ateliês. Ou seja, a cada momento uma entra no espaço da outra. A “contaminação” pode ser de um procedimento, de um assunto ou da possibilidade de entrar no universo do outro. Como diz a artista: *É uma troca de vírus, de bactérias, é uma loucura.*

O processo de elaboração destes trabalhos de xilogravura nasceu da relação de intimidade entre as artistas, brotando desta experiência:

Com a Tininha é diferente. A gente nunca teve essa coisa de querer trabalhar junto, foi tudo muito espontâneo. Primeiro, a pessoa com quem estou trabalhando surgiu de forma espontânea. E depois, o trabalho em si, também, cada um foi seguindo um caminho próprio. Apesar da Tininha estar vindo aqui há um ano e meio, a gente não chegou e falou: “Agora é”. A gente foi experimentando coisas para caramba.

O encontro das duas artistas aconteceu há alguns anos. Flávia tinha uma prensa e Cristina imprimia em seu ateliê, uma vez por semana, durante um ano. Sem compromisso com exposições ou com a natureza do trabalho a ser efetuado. A idéia era abrir-se à experiência.

A relação de ambas é de intimidade e, portanto, uma conhece o universo poético da outra. Cristina transita no ambiente doméstico feminino, nos utensílios da casa, no repertório dos objetos do cotidiano e de uso familiar. Seu trabalho é efetuado em relevo seco. Ou seja, a

artista recorta seus objetos em madeira balsa e os imprime no papel molhado, sem a tinta. O resultado é um baixo relevo branco, no papel branco.

Aí nós decidimos fazer alguma coisa juntas. Mas a gente não sentou e conversou e falou: “O que a gente tem em comum ou não tem em comum”, ou: “Como que a gente vai unir esse negócio”, como foi com a Licó. Aí eu peguei a madeira balsa, tentei fazer alguma coisa, mas não conseguia. Depois eu concluí que não era por aí. E continuamos. Ela fez uma série de colheres eu fiz uma série de ponta seca de garrafas. Aí eu achei que tinha a ver e tentei fazer em relevo seco, tentei trabalhar com madeira balsa, do jeito que ela trabalha. Mas achei que não era. É engraçado, porque fica isso, fica essa contaminação. Agora a gente resolveu começar outro processo, o de flores. Ela também começou a fazer flores. Toda segunda-feira ela vinha aqui, ela continuava a gravura dela e eu a minha, a gente estava conversando, mas eu não estava nem um pouco preocupada com o tempo, a gente sabia que em alguma hora alguma coisa ia acontecer.

Um ano depois, Cristina comprou uma prensa e Flávia passou a freqüentar o ateliê dela. Encontravam-se sem um projeto definido, apenas uma “provocando” a outra, cada qual apresentando seus trabalhos à outra. Aos poucos, foram invadindo-se “sem pudor”. E o processo adquire outras características:

Então, tem essa coisa. A gente fica pensando na contaminação do espaço. A gente está se contaminando. É uma troca de vírus, de bactérias, é uma loucura. É uma coisa assim: são espaços diferentes com o repertório de cada uma. Eu estou lá, mas ela faz o trabalho dela. Eu vou lá e os trabalhos dela estão lá na parede. E aí foi legal, porque a gente começou... Só

nesse momento que eu comecei a trabalhar lá é que a gente, de repente, deu um clic. Aí a primeira coisa, depois disso, foi que a gente resolveu fazer uma série de nove gravuras.

São nove gravuras de cada uma. É legal essa coisa de contaminação, que uma acaba contaminando a outra. Tem essa coisa de trabalhar no espaço do outro, tem essa coisa da contaminação, que se dá de várias formas. É diferente, aparece no trabalho, eu estou achando superdivertido. O que é muito legal é essa coisa da contaminação de uma na outra. Eu acho que é legal. Com a Tininha é uma outra coisa: a gente usa a mesma matriz, as mesmas ferramentas. Enfim, é um outro tipo de contaminação. O trabalho com a Tininha é diferente.

De fato, a experiência com Cristina é diferente porque não abre mão das diferenças, a despeito de favorecer a contaminação. Trata-se de uma experiência de alteridade que, por sua vez, encontra referência no pensamento merleau-pontyano, que considera a experiência um desnudamento do mundo vertical, no qual o corpo tem um lugar privilegiado, que “lhe advém da excentricidade fundamental que o faz estar permanentemente fora de si sem jamais sair de si e por esse motivo é o fio condutor da interrogação dirigida ao que ‘não é nós’ e às nossas relações com esse outro onde estamos – o mundo” (CHAUÍ, 2002, p.141).

O corpo, portanto, é sensível exemplar porque é sensível para si, que se vê vendo, se toca tocando, se move movendo; realiza uma reflexão. Os dois olhos que vêem, as duas mãos que se tocam, fazem-no porque são do mesmo corpo. Estes toques se propagam às coisas porque são experiências de um único corpo diante de um único mundo, em possibilidade de reversão um no outro, assim como em nossa carne há a reversibilidade dos sentidos. Uma vez que eles operam no quiasma, a visão apalpa e as mãos vêem. Desta maneira, sendo próprio da experiência do corpo consigo mesmo propagar-se na relação entre eles e as coisas, a

propagação também se dá entre um corpo e outro. A própria reversibilidade entre meu corpo e as coisas também se dá na relação entre os corpos (FRAYZE-PEREIRA, 2006).

A irradiação desta reflexividade é a chegada de outro corpo em sinergia, dimensão participante da carne como ser intercorporal. Com a chegada do outro, dá-se a primeira ferida narcísica. Descobrimos que não somos inteiramente visíveis para nós, pois carregamos um invisível que é visível para o outro. Mas, a partir da visão do outro, descobrimos também que somos plenamente visíveis. Inacabados como videntes, somos acabados como visíveis.

Pois, para que o outro seja verdadeiramente outro, diz Merleau-Ponty (2003), é necessário que ele tenha o poder de descentrar-me, o que é possível por sermos duas entradas para o mesmo Ser, cada uma acessível apenas a um de nós. Mas, aparecendo para o outro, “como praticável de direito”, uma vez que ambas as entradas fazem parte do mesmo Ser.

É necessário e suficiente que o corpo do outro que vejo, sua palavra que ouço, ambos dados a mim como imediatamente presentes em meu campo, me presentifiquem à sua maneira aquilo a que nunca estarei presente, que me será sempre invisível, de que nunca terei testemunha direta, uma ausência, portanto, não, porém, uma qualquer, uma certa ausência, uma certa diferença segundo as dimensões que nos são de pronto comuns, que predestinam o outro a ser espelho de mim mesmo, como eu sou dele, que fazem com que nós mesmos não tenhamos, de alguém ou de nós, duas imagens lado a lado, mas uma única imagem, onde ambos estamos implicados, que minha consciência de mim mesmo e o meu mito do outro sejam não duas contraditórias, mas avesso um da outra. (...) Mas então seria preciso acrescentar que ele o pode ser somente porque vejo que me olha e que ele só pode olhar-me a mim, invisível, porque pertencemos ao mesmo sistema de ser para si e de ser para outrem, somos momentos da mesma sintaxe, contamos com o mesmo mundo, dependemos do mesmo Ser (MERLEAU-PONTY, 2003, p.85).

Neste sentido, a alteridade é aquilo que de nós exige criação para que possamos ter a experiência.

Quando minhas mãos tocam-se, diz Merleau-Ponty (2003, p.137), “o mundo de cada uma se abre para o da outra, já que a operação é reversível à vontade”. Se a mão do outro ocupa o lugar de uma delas, ocorre um entrelaçamento de corpos. Instaura-se entre eles um “circuito reflexionante” que se abre para a possibilidade de uma intercorporeidade. Assim, a experiência do outro permite um cruzamento de visão, de forma que aquilo que vejo seja também visão nossa. Isto porque debruçamo-nos sobre um mesmo panorama, porém por diferentes pontos de vista. Mas, a partir de minha perspectiva, posso assistir à sua visão, uma vez que somos ambos habitados por uma “visibilidade anônima”, propriedade primordial da carne.

De fato, a experiência perceptiva é anônima uma vez que a carne é o anonimato do eu-mesmo e, deste modo, é nela que se funda a possibilidade do outro. Como o mundo sensível é essencialmente aberto, esta abertura permite que eu e o outro vejamos o mesmo mundo, ainda que por outro viés. Pela diferença, portanto. Assim, funda-se a possibilidade de perspectivas diferentes serem simultaneamente possíveis. Como afirma Frayze-Pereira (2006, p.180):

Como não há visão que seja ontologicamente acabada, ela se abre para a possibilidade de ser descentrada por outras visões. E quando essas se realizam, os limites de nossa visão de fato são acusados. A referência ao outro já estava implicada na própria atividade perceptiva porque o perspectivismo da percepção, sua inerência a um ponto de vista localizado espacial e temporalmente e que permite falar de um mundo de experiência privado, pressupunha a presença de um mundo intersubjetivo, como campo aberto de outras possíveis experiências, onde justamente uma perspectiva poderia se recortar.

Desta maneira, o mundo é intercorporal e a intersubjetividade é corpórea. E esta corporeidade, entendida de forma mais ampla como na psicanálise, refere-se à sexualidade como forma de relação com o outro. É na medida “em que vemos outros videntes pela primeira vez, nós nos tornamos visíveis para nós mesmos” (FRAYZE-PEREIRA, 2002, p.182). Ou seja, o que de nós é invisível para nós, é visível para o outro, por sua situação e

ponto de vista. É através de sua visão, que o invisível torna-se visível para mim. E, sendo próprio do visível ser uma superfície inesgotável, torna-se possível sua abertura a outras visões além da minha. De forma recíproca, o movimento é duplo.

O que não posso ver de mim mesmo, porque adiro ao visível que sou, o outro, por sua situação no meio dos visíveis pode vê-lo. Mas não podemos confundir o visível com a camada superficial do ser. Como sabemos, o visível estende-se em profundidade, de sorte que aquilo que se nos oferece é apenas a cifra de uma transcendência. Assim, o que o outro vê de seu lugar não é apenas a película superficial de minha pele, mas uma interioridade inesgotável que aí se expressa e exterioriza, sendo possível, aos corpos enlaçados um ao outro, (um corpo em geral visível-vidente), fazer seu exterior seu interior e seu interior seu exterior (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p.182).

Em Merleau-Ponty, portanto, o desejo desvenda-se como experiência de iniciação ao outro, pois revela-nos como personagens do desejo alheio. Simultaneamente, personificamos nosso desejo em outrem, em transitividade. É a experiência de flutuar com algum outro na superfície de um mesmo Ser, “fazendo nosso dentro ser fora e nosso fora ser dentro” (CHAUÍ, 2002, p.144).

Na experiência do sensível, a reversibilidade e transitividade da carne das coisas (cores, superfícies e movimentos) e da carne de nosso corpo (a visão apalpa, as mãos vêem), como ressonância e reverberação sem início e sem fim. Na experiência da linguagem, a reflexão sonora como a emergência da fala no ponto de cruzamento entre expressão e silêncio, a fala como reflexão do corpo sensível no corpo sutil da palavra. A experiência da intercorporeidade como existência originária do eu e do outro, o narcisismo fundamental do corpo em sinergia que se propaga entre os corpos numa reflexão intercorporal inacabada ou encarnação permanente na comunidade dos Narcisos.

Em todas essas experiências não há a noção de sujeito, mas “anonimato antes do eu mesmo”, em um corpo simultaneamente ninguém e Narciso. Pois, como diz Merleau-Ponty (2003, p.157), a experiência é “o que nos instala bem longe de nós, no outro, nas coisas”. Deste modo, coloco-me simultaneamente em mim e no outro, no quiasma que me torna o outro e o mundo. Assim, “funcionamos como um único corpo” (MERLEAU-PONTY, 2003, p.200).

Ora, não é esta experiência de corpo e de mundo que aqui a artista mostra?

O que é legal é uma coisa que eu estava falando com a Tininha que eu descobri. Acho que quando você tem uma relação com a sua singularidade, assim, não sei que termos usar, isso não te ameaça. Porque eu acho que essa dificuldade de ficar desenvolvendo um trabalho junto, tem uma certa ameaça de você se diminuir, de você se perder, de você... E eu acho que, no caso, está sendo muito legal. Porque eu acho que ambas têm a confiança de que tem um lugar que a gente sabe que a gente pode botar o pé lá e voltar, se quiser. E se quiser pode passar para outro lugar. Não tem aquela cobrança: “Ai, meu Deus! Precisa ficar com a minha cara, e se não ficar...”. Então, está sendo muito legal porque você fica se experimentando de um outro jeito. Eu acho que é muito legal. Não tem essa preocupação de você se perder. Pelo contrário, uma contaminação assim é sempre super bem-vinda.

Neste sentido, a experiência de necessidade de um assistente também se modifica. Em 2006, nos trabalhos efetuados com Cristina Rogozinski, a situação de abertura era bastante diferente.

Agora a gente tem essa assistente japonesa que ajuda na impressão. O que até é bom, porque quando estou imprimindo gravura, eu fico com a mão suja e ela está com a mão limpa; pega o papel e não contamina. É uma companheira legal.

A assistente não contamina o papel a ser impresso, mas também participa do processo de contaminação de corpos.

A Sônia é descendente de japoneses e ela é muito engraçada. Agora ela começou a imitar como os japoneses que chegaram ao Brasil falam. Ela fala: “Furábia fazo Gurabura”. Flávia faz gravura. Porque eles não falam nem o V e nem o L. Então fica: “Furabia fazo Gurabura” e “Coristotina fazo erebo seco”. Relevo seco. Agora eu a chamo de Soronia. A gente está sendo contaminada pelo japonês. Então, é super engraçado, porque agora tem essa coisa do mundo dos japoneses. Quer dizer, no trabalho ainda não entrou, mas é muito... Porque é muito diferente, ela fica contando como que é a vida da família, no Japão, dos costumes. É engraçado, só ontem é que eu me dei conta disso. Daí precisa de colher para imprimir xilo e ela vai na Liberdade, traz colher de arroz de bambu. Me dei conta. Mais coisas entrando, de alguma forma fica ali, contamina o trabalho, pelo lado dessa convivência...

A interpenetração dos corpos fez-me pensar na experiência de um único corpo para dois, descrita por McDougall (1987), que parte do conceito winnicottiano de espaço transicional, momento anterior à separação eu-outro, mas que paradoxalmente inclui a instauração da experiência de alteridade. Na fase inicial da preocupação materna primária, uma parte da mãe está fundida ao seu bebê, de forma que ela mesma partilha dessa experiência de ser parte integrante de uma unidade mãe-bebê, o que permite à criança, por sua

vez, vivenciá-la assim. Do ponto de vista da criança, a mãe é um ambiente total, uma ‘mãe-universo’, da qual o bebê não passa de uma pequena parcela. Ambos, portanto, constituem uma única pessoa.

Neste sentido, McDougall (1991a, p.33) afirma: “Podemos dizer que a vida psíquica começa com uma experiência de fusão que leva à fantasia de que existe apenas um corpo e um psiquismo para duas pessoas e que estas constituem uma unidade indivisível”. Este é o ponto que utiliza para pensar a constituição da matriz do psicossoma. Ou seja, de como o corpo torna-se simbólico.

A fantasia de um corpo único, de um corpo para dois é primordial em todo ser humano e seu protótipo biológico é a vida intra-uterina, na qual o corpo materno provê todas as necessidades do bebê e a integridade vital de ambos. Quando a relação mãe-bebê é suficientemente boa, vai se desenvolver uma progressiva diferenciação na estruturação psíquica da criança, entre seu próprio corpo e a primeira representação do mundo externo: o corpo materno, o “seio-universo” (McDOUGALL, 1991a).

De fato, o protótipo biológico desta fantasia origina-se na vida intra-uterina, mas é ela que rege o funcionamento somato-psíquico do bebê a partir do nascimento. Deste modo, qualquer ameaça de quebra da ilusão de fusão entre o corpo próprio e o corpo materno, impulsiona o bebê a procurar o meio intra-uterino perdido, e induz a mãe a responder a esta demanda, trazendo-lhe alívio pelo ritmo de seu corpo e pela manutenção do contato corporal. A partir desta matriz somato-psíquica, uma diferenciação progressiva entre o corpo próprio e a primeira representação do mundo externo, que é o seio materno, vai se desenvolver na

psique infantil. Assim, o que é psíquico vai-se distinguindo, aos poucos, do que é somático (McDOUGALL, 1987).

Ou seja, o processo de dessomatização do psiquismo é permeado pela busca de fundir-se com a mãe-universo e ao mesmo tempo ser diferenciado dela. Especialmente nos momentos de dor psíquica ou física, o bebê busca recriar a ilusão da unidade corporal e mental com a mãe-seio. Por outro lado, ele utiliza seus recursos para se diferenciar do ser e do corpo materno. Situação paradoxal, portanto. A aceitação por parte da mãe deste paradoxo, permite que a criança internalize uma imagem de mãe nutridora, que simultaneamente cuida e sustenta seu desejo de autonomia corporal e psíquica. Deste modo, o bebê constrói uma identificação com esta imago, essencial à sua estruturação psíquica e que lhe permitirá assumir as funções maternas introjetadas. A partir daí ela conserva o duplo desejo de ser ela própria e de ser o outro, assim como a dupla ilusão de estar munida de uma identidade separada e manter, ao mesmo tempo, um acesso virtual à unidade originária com a mãe.

O conflito entre desfazer-se dessas identificações para atingir a plena posse de si mesmo, e a busca por fundir-se na mãe-universo, persiste no mais profundo da psique humana. Assim como se encontra em cada um de nós a nostalgia de um retorno a essa fusão ilusória, no desejo de tornar-se mais uma vez parte desta mãe do início da infância, sem nenhuma frustração, nenhuma responsabilidade, nenhum desejo. Mas, o preço a se pagar é o de que em tal universo, não existe qualquer identidade individual. Assim, a realização de semelhante desejo equivaleria à morte psíquica.

Neste sentido, a realidade psíquica de cada um deve compor com o desejo primitivo de retornar ao estado de ilusão de fusão com a mãe-universo. O luto por este desejo é

compensado pela aquisição da identidade subjetiva, o que pressupõe que a criança possa suportar as feridas narcísicas fundamentais, que são as experiências de separação e de reconhecimento das diferenças sexuais e existenciais. Estas, afirma McDougall, vão tornar-se centros em torno dos quais se articulam o sentido de *self* e o de identidade individual. Mas, toda vez que a separação e a diferença deixam de ser percebidas como aquisições psíquicas, a aceitação da alteridade e, mais tarde, da homossexualidade, passam a ser temidas como perdas que ameaçam a imagem do *self*. Neste caso, a ilusão de uma união fusional com a imago materna arcaica da primeira infância pode surgir, paradoxalmente, como uma estratégia protetora à manutenção do sentimento de si.

Chasseguet-Smirgel (1988) também postula a existência de fantasias de posse da mãe para compor um único corpo com ela. Formula a hipótese de um desejo primário mais arcaico que aquele descrito por Klein, de penetrar no corpo materno para se apropriar de seu interior. Trata-se da fantasia de redescobrir um universo sem obstáculos, sem asperidades e sem diferenças, totalmente liso, identificado com um ventre materno livre de seus conteúdos, um interior ao qual se pode ter acesso livremente.

Refere-se a um funcionamento mental sem entraves, com livre circulação de energia psíquica e regido pelo princípio do prazer. Um acesso a um mundo submetido à total abolição de limites entre os objetos e entre suas próprias moléculas. Permitiria penetrar na estrutura das coisas, portanto. Neste sentido, aponta a importância das imagens de transparência que surgem em diversas produções humanas, e que evidenciariam a abolição das diferenças e de qualquer separação entre as pessoas. Como diz a artista:

Eu adoro esse papel translúcido, praticamente transparente e tem uma coisa de ir somando o desenho. E acho muito legal essa coisa da transparência por que o desenho vai invadindo um no outro ou mesmo às vezes até uma coisa de tom.

O uso de papel quase transparente, que permite a invasão dos traços de um desenho no outro é uma escolha de Flávia Ribeiro, que ressurge no trabalho junto ao corpo de outras artistas. Na exposição com Elisa Bracher, noto a transparência que ressurge na obra.

A prancha tinha 5 metros. Então a gente entintava com rolinho a prancha inteira. Depois a gente conseguiu desenvolver uma metodologia para botar o papel para acertar: começar tudo certo na ponta para não faltar na outra ou ficar fora. Eu ficava, assim, no meio, cada um numa ponta, e aí eu ía abaixando, acertando e segurando. E aí, depois, cada um com uma colherzinha... Aí ela falou: “Bom, então vamos agora pegar e vamos construir uma imagem maior”. Aí a gente trouxe tudo para cá, que é mais livre e em ordem e começamos, no chão, a pegar aquelas tiras de 5 metros e tal. O papel que a gente usou tinha uma coisa translúcida, de sobreposições, e aí era muito legal.

2.4.3 Espelho de Mim

A Tininha já tinha um negócio com garrafa que faz parte desses utilitários da casa e eu tenho essas garrafas aqui. Eu adoro, cada vez mais junto garrafas. E já faz um tempo que eu venho fazendo uns desenhos aqui. Então, o primeiro que eu fiz foi uma série de ponta seca que são garrafas. Ela fez colheres de relevo seco. Aí, depois, a gente resolveu fazer flores, porque eu tenho essa coisa com flores e ela também tem um trabalho com flores. Ah, depois ela começou a fazer uma série de xilos que era tinta branca no papel branco. A Tininha

falou: “Pô! Eu vou fazer uma exposição invisível”. Porque era muito difícil de ver, é tinta branca no papel branco, e o divertido é que o branco que você acha que é tinta, é do papel. Então, tem todo um jeito dela trabalhar e fica só aquele relevinho de onde você cavou, fica o branco do papel, e em todo o resto da superfície fica o branco da tinta. Aí, eu já tinha feito umas xilos, há uns dois anos atrás, de umas flores, tal, que eram mais ou menos do mesmo tamanho e que eu já tinha impresso em branco. Eu falei: “Ah! eu vou fazer na sua cola do branco”. Aí então ficou uma série de gravuras minhas também, de flores, que é branco no branco. Aí, eu comecei a olhar e falei: “Tininha, estou pensando em fazer preto no preto”. Porque eu falo para ela “Eu vou te contaminar, você vai usar preto alguma hora, eu vou te contaminar, você vai sair com um buril, uma ponta seca preta, porque está muito branco isso aí”. Aí eu vim para cá e fiquei trabalhando... Comecei a tingir uns papéis de gravura, uma aquarela, nanquim preto, tal. Eu fiz umas experiências e falei: “Acho que vai dar certo”. Aí eu levei lá ontem, e aí ontem foi bárbaro. Ela pegou papel, só que ela usou sumiê, que é a mesma coisa que nanquim e ela tingiu o papel, pegou uma xilo dela já pronta, sem tintar, e rodamos na prensa. Ficou lindo, aquele papel preto em nanquim com relevo preto. Aí eu botei o meu de ponta seca com tinta preta impressa no papel preto e achei legal. Agora o atelier está engraçado: tem uma parede só de coisa preta e uma parede só de coisa branca, os dela, os meus, preto e branco, as gravuras, enfim. Então, agora, a gente está vendo... Ontem ela falou para mim: “Pô! Você não vai se contaminar com as colheres não?”. Eu falei: “A colher eu estou achando difícil, você já se contaminou com as minhas flores, eu já me contaminei com os seus brancos, agora eu já te contaminei com os pretos. Mas colher eu não sei, vou começar a prestar atenção em colher na hora que eu for comer, sei lá, pode ser que role algum interesse pela colher”.

O resultado é a exposição de gravuras, em dípticos e trípticos, nos quais os trabalhos de cada artista surgem sem discriminação quanto a sua autoria (figura 27). Nos trípticos, as imagens de cada uma, dispostas nas extremidades, ficavam separadas, ou melhor, unidas por uma folha monocromática, vermelha ou cor de pele, da mesma cor da linha que rasgava a superfície negra do papel com flores, plantas, estruturas atômicas, formas orgânicas. Mas, um interessante efeito incidental na montagem da Galeria Marília Razuk, se fazia notar: as duas imagens, posicionadas nas extremidades da obra, pareciam se mesclar, por ilusão de ótica, no painel de cor que as separava. Dependendo da posição que adotava, era-me impossível saber qual era o trabalho de uma ou de outra. Ao mesmo tempo, eu também me confundia ao reconhecer minha própria imagem, como um auto-retrato, refletida na superfície.

Ora, um espelho pode ser comparado a uma superfície na qual surge um auto-retrato. Mas, quando o outro é meu espelho, não é exatamente a minha imagem que ali está posta. Nesta experiência vivida na exposição, observo Flávia e Cristina, em imagens que se interpenetram. E eu a elas me misturando, com meu rosto simultaneamente dentro e sobre a imagem. Qual é a imagem que vejo? Pois, tal como na função materna proposta por Winnicott (1975), o papel de espelho implica, pela imersão de um no outro, no acréscimo de um ao outro, de forma que o que se possa ver é a imagem de si como um outro de si mesmo.

Inevitável buscar o mito de Narciso, cujo destino é marcado pela situação especular. Filho do rei Céfiso, que significa o que banha, o que inunda, e da ninfa Liríope, que se supõe ser “voz macia como o lírio”, sua linhagem é a água (SOUZA BRANDÃO, 2008). Concebido à revelia materna, nasce como o mais belo dos mortais, desafiando a beleza dos deuses. Temerosa pela vida do filho, Liríope consulta o cego Tirésias, cuja profecia vaticina que Narciso viverá, caso ele não se veja. Ou seja, a questão que aí se coloca é a do olhar.

A situação especular também surge pela fala. Pois Eco, incumbida pelo infiel Zeus a distrair Hera com sua loquacidade, é condenada pela esposa traída a não mais falar algo de seu; apenas repetir a palavra do outro. No labirinto da impossibilidade do encontro enquanto dois seres separados, a paixão rejeitada de Eco por Narciso transforma-a em pedra. A punição que Nêmesis impõe ao rapaz, por sua vez, é a de nunca possuir o objeto amado. Assim, ao mirar-se na superfície das águas, cumprem-se a profecia e a maldição: ele se vê e se apaixona pelo que vê. Mergulhando na imagem de perfeição idealizada refletida, transforma-se em flor.

O mito de Narciso evidencia que na busca do outro, procura-se aquilo que falta a si mesmo. De fato, há um objeto que Narciso busca em sua própria imagem. Como afirma McDougall (1991b, p.116):

E não poderíamos supor também que essa criança frágil, à espreita de uma imagem de si mesma duplicada, procura nos espelhos das águas um objeto perdido, diferente dela, um olhar? E que esse olhar é o mesmo que toda criança busca avidamente nas pupilas maternas – reflexo destinado a devolver, não apenas sua imagem especular, mas também tudo aquilo que ela representa para a mãe. Destarte, através de um olhar que fala, a criança poderá se reconhecer como sujeito com um lugar e um valor próprios.

McDougall (1991b) pressupõe que qualquer forma de amor exige o reconhecimento de uma irreparável insuficiência narcísica. Necessita-se do outro enquanto outro e justamente por ser outro. Trata-se, portanto, da necessidade da diferença, pois para ela o que há de semelhante entre os seres humanos é a própria falta e o desejo de repará-la.

Desta maneira, toda criação de uma representação de si remete-nos à necessidade inexorável para o ser humano de lidar com a fenda constituída pela alteridade, um vazio que

exige que aquilo que está fora venha fazer parte do mundo interno, em algum lugar da psique. Este vazio só pode ser acalmado pela aquisição de uma identidade pessoal.

O sentimento de identidade, portanto, é um dado essencial para a vida psíquica, ainda que ilusório. De fato, a representação identificatória repousa sobre a intricação entre o investimento de si e do outro, em movimento oscilatório constante; sístole e diástole. A identidade subjetiva, assim como a identidade sexual, só se dá através do outro e no momento em que este passa a existir como tal. Emoldurada pelo nome e pelo sexo, diz McDougall (1991b, p.117), “ela só se mantém à custa de um movimento pendular no interior do espaço psíquico entre o investimento de si e o investimento dos objetos do ego (cuja caução será dada pela relação eu-mundo)”.

A conservação da identidade é, pois, uma ilusão necessária. E, neste sentido, a noção de sujeito em McDougall também se torna transitiva, tal como no pensamento de Winnicott e de Merleau-Ponty.

Todo ser humano carrega em si um vazio interno, não apenas enquanto ser sexuado que depende do sexo oposto, mas por ser o outro. Narciso, de fato, não pode prescindir da imagem que lhe serve de suporte na superfície da água, sob o risco de enfrentar seu vazio interior. A busca pelo reflexo especular implica, na vida de cada um de nós, em arranjos particulares de relação de alteridade. O outro pode ser Eco, como a idéia de clone que *De rerum natura* inicialmente sugere à artista. Ou pode, de fato, ser o outro. A imagem narcísica, portanto, é um fenômeno intersubjetivo.

Uma das formas de manutenção do sentimento de identidade é o uso do objeto-espelho, cuja função é propiciar a fusão. Neste caso não há duas pessoas, mas apenas uma, pois a evidência de ser duas pode reabrir a fenda da dependência, geralmente vivida como uma ferida que ameaça a integridade narcísica. O anseio, deste modo, é por perder-se no outro, “tal como o recém-nascido bebendo com os olhos a voz e o olhar da mãe” (McDOUGALL, 1991b, p.123). Isto porque o olhar que a criança busca nas pupilas maternas tem duas finalidades: como um reflexo destinado a devolver a própria imagem especular e como uma busca em reconhecer tudo o que ela representa para a mãe. Um corpo para dois, portanto, como fusão especular (ZIMERMAN, 1999).

Retorno agora à obra de Merleau-Ponty (2004), para quem na intercorporeidade há um entrelaçamento e a transferência de um para o outro. Toma, então, a experiência do pintor como paradigma, pois este, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão. Isto porque aquilo que pinta está simultaneamente no cerne do mundo e no cerne da visão. É a montanha que se mostra ao pintor e é a ela que ele interroga com o olhar, perguntando-lhe os meios pelos quais se faz montanha ao nosso olhar, para que ele possa compor um “talismã do mundo”, para nos fazer ver o visível. Por isso a experiência é de submersão tal, que:

O que chamam de inspiração deveria ser tomado ao pé da letra: há realmente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco indiscerníveis que não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasceu no instante em que aquilo que no âmago do corpo materno era apenas um visível virtual se faz simultaneamente visível para nós e para si. A visão do pintor é nascimento continuado (MERLEAU-PONTY, 2004, p.22).

Neste sentido, lembra-se da pintura holandesa, que evidencia um interior deserto que é digerido pelo olho redondo do espelho. Este olhar pré-humano, afirma Merleau-Ponty (2004, p.22) “é o emblema do olhar do pintor”, pois a imagem especular “esboça nas coisas o

trabalho da visão”. Ou seja, o espelho coloca a questão do vidente e do visível, duplicando a reflexividade do sensível. Por ele, meu exterior se completa, pois:

O fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante meu corpo pode comportar segmentos tomados dos corpos dos outros assim como minha substância passa para eles, o homem é o espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim (MERLEAU-PONTY, 2004, p.23)

Os pintores refletiram sobre os espelhos, muitas vezes representando-se no ato de pintar, porque, por sob esse “truque mecânico” reconheciam a metamorfose do vidente e do visível, que é a definição da nossa carne e a da vocação deles. Tornando-se afim com as coisas, o pintor instaura uma promiscuidade entre o vidente e o visível. Deste modo, pintar quer dizer oferecer-se a si mesmo ao milagre do nascimento de um sentir sempre emergente na sua novidade.

Isto porque para Merleau-Ponty, a existência se dá em termos de visível e invisível, em um movimento entre corpo e mundo, corpo e outro, que conferem à percepção um ir e vir como uma lançadeira de tear, construindo a urdidura de um tecido de significado; a textura do Ser. Esta configuração, resultante do corpo e do mundo, encontra seu emblema na obra de arte. A pintura celebra o nascimento do mundo através da nossa relação com ele. Pois na experiência do pintor, há um momento em que ver ultrapassa a carapaça do instituído e desnuda o originário do mundo visível (CHAUÍ, 2002).

De fato, quando o pintor pinta, interage com o mundo pela visão e assim abre-se ao mundo e nele se entranha. Ao emprestar o seu corpo ao mundo, incorpora a natureza em seu quadro. Artista e mundo estão de tal forma entretecidos, que muitas vezes o pintor sente que

são as coisas que o olham, e não o contrário. Imerso em sua obra, a visibilidade impõe-se e se superpõe ao sujeito. Dissolve, assim, a distinção entre os dois pólos da percepção, entre o que vê e o que é visto.

E isto é a visibilidade: a inseparabilidade da percepção e do mundo no qual adquire forma um quadro. Em outras palavras, a obra reproduz o processo mediante o qual o mundo chega-nos através da percepção. Deste modo, o fenômeno da visibilidade, pelo qual pintor e mundo entranham-se, entranha, por sua vez o espectador e a obra. E este movimento de vai e vem da percepção adquire vida e com ela o corpo que o vê compreende seu significado e alcança também seu próprio significado (CHAMBERLAIN, 2006).

Ora, o efeito perceptivo da incidência da luz sobre a superfície do trabalho de Flávia Ribeiro e Cristina Rogozinsky, na qual eu também podia me confundir, é emblema da questão de ver e ser visto. E, neste sentido, trata da experiência da recepção da obra.

Uma das questões que o mito de Narciso coloca, é que na recusa ao amor do outro, ele quebra a reciprocidade do ver e do ser visto. Mas, o que vejo na galeria Marília Razuk: a artista se vê olhando-se no olhar do outro. Seja no da outra artista, seja no meu, enquanto espectador. Por outro lado, no corpo da obra, posso me ver. Isto porque o ato de ver implica em um paradoxo no qual o que vemos só vive em nossos olhos, pelo que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 1998). Ou seja, o ato de ver é paradoxal, pois só se manifesta ao abrir-se em dois, na cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Paradoxo presente de forma emblemática em *Ulisses* de Joyce (1992), quando o narrador Stephen Dedalus, ao ver o mar, vê o olhar de sua mãe agonizante que o olha.

Assim, o ato de ver remete-nos a um vazio que nos olha e que nos constitui. Pois cada um de nós sustenta e é sustentado por uma fenda, que faz com que cada coisa a ver “por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de idéias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem – e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.33).

Para ele toda imagem provém de um jogo contínuo entre o perto e o distante na construção de um ritmo de alternância entre presença e perda. A imagem, desta maneira, sustenta-se a partir de uma ausência, tal como na formação do simbolismo em psicanálise.

De fato, em 1920, Freud (1969o) descreve uma brincadeira infantil com um carretel de madeira atado a um fio. A criança, sabidamente seu neto, segura-o pelo cordão e o arremessa para longe de si, de forma que ele desaparecesse por entre as cortinas. Este trajeto é acompanhado pela emissão de um som como a palavra alemã *fort* (ir embora). Ao puxar o carretel de volta, a criança saúda-o com *da* (ali). Assim, este jogo é entendido por Freud como um esforço da criança em elaborar a separação da mãe, pela repetição constante da situação de abandono e retorno a que fora submetido e que agora, sob seu controle, encenava.

O jogo do *fort-da*, é utilizado por Freud para a reflexão sobre a compulsão à repetição e a existência da pulsão de morte no psiquismo humano. Mas também mostra a “renúncia instintual” efetuada pela criança que, desta forma, consolida uma “grande realização cultural”, ao permitir que a mãe se afaste sem protestar. O jogo, portanto, trata do desenvolvimento da capacidade simbólica, uma vez que simbolizar é poder lidar com o ausente.

Didi-Huberman (1998, p.79) retoma a brincadeira psicanaliticamente observada por Freud. Para ele, a criança que está só, vê sobre o fundo da ausência materna. Até o momento, diz ele, “em que o que ela vê de repente se abrirá, atingido por algo que, no fundo – ou do fundo, isto é, desse mesmo fundo de ausência -, racha a criança no meio e olha”. É com este “algo” que a criança construirá uma imagem. Assim como um objeto concreto, exposto ao seu olhar e devidamente transformado, justamente por ser um objeto agido. Esta é a compreensão do carretel que ele apresenta:

(...) 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, ele a olha. Abre 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 (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.79).

Ou seja, quando o que vemos é sustentado por uma perda e quando disto alguma coisa resta, a idéia é a de repor em jogo. E este repor é constituinte do sujeito enquanto tal, conforme apresenta Freud. É a identidade da criança que se instaura quando a renúncia encontra o retorno, a passividade transforma-se em controle. Colocando a questão de outra maneira, o repor em jogo implica na instauração deste espaço de criação do sujeito, na experiência que se dá entre o ir e vir do carretel.

Ao desaparecer do campo enquanto objeto visível, o carretel torna-se imagem visual. Ele, agora, é um símbolo.

Deste modo, no jogo do ir e vir, liberamos as imagens. Elas escapam de nós, retornam, deixam-se dominar e partem novamente. Como o carretel do *fort-da*. Isto porque no movimento de oscilação entre sístole e diástole, entre um carretel que é sempre lançado para longe de si e trazido de volta, há um momento central de imobilidade em que somos olhados

pela perda e, desta forma, ameaçados de perder a nós mesmos. Pois, quando uma superfície abre a cisão do que nos olha no que vemos, oferece uma brecha pela qual podemos ser engolidos. Ou, associando à esfinge tebana, podemos ser devorados. Diz Didi-Huberman (1998, p.34):

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.

Esta é a vocação essencial de toda superfície que nos olha, que inquieta o nosso ver. E é isto que o *fort-da* evidencia: ele engendra um lugar próprio, uma vez que a criança, com o carretel, inventou um lugar para inquietar a sua visão. Em outras palavras, essa inquietude é obra de seu jogo.

E o que jogava verdadeiramente transpondo esses lugares, criando esses lugares, era o ato do lançamento – o ato simples e complexo do lançamento compreendido como fundador do próprio sujeito. Ora, nesse lançamento que vai e volta, no qual um lugar se instaura, no qual todavia ‘a ausência dá conteúdo ao objeto’ ao mesmo tempo que constitui o próprio sujeito, o visível se acha de parte a parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo; mas o que desaparece atrás da cortina não é inteiramente invisível, ainda tatilmente retido pela ponta do fio, já presente na imagem repetida de seu retorno; e o que reaparece de repente, o carretel que surge, tampouco é visível com toda evidência e estabilidade, pois dá viravoltas e rola sem cessar, capaz a todo instante de desaparecer de novo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.96).

Assim, no jogo do próximo e do distante, a criança vê uma aura de objeto visível, que constantemente perturba a estabilidade de sua própria existência. Porque o carretel se arrisca a se perder, do mesmo modo que corre este risco quem o joga. E é isto que as imagens de arte apresentam; um jogo no qual inquietamos nossa visão e inventamos lugares para esta

inquietação. A imagem é capaz de nos olhar quando impõe sua visibilidade como uma abertura e uma perda. E quando ocupa o espaço e o estatuto de momento desse jogo, quebrando a certeza visível a seu respeito.

Dar a ver, afirma, é sempre inquietar o ver. Ver é uma operação do sujeito e, portanto, uma operação fendida e aberta. A questão é a de não escolher entre o que vemos e o que nos olha, mas inquietar-se com o “entre”. Pois ele é o “momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (...), nem a ausência cínica de sentido (...). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77).

Neste sentido discorre sobre o conceito de distância aurática que, entre aquele que vê e aquilo que é olhado, permite criar o espaço inerente ao seu encontro. É preciso um vazio, diz Didi-Huberman (1998, p.22), “que seja o não-lugar de articulação destas duas instâncias envolvidas na percepção e no encontro entre olhante e olhado, que pertencem tanto ao âmbito da obra e da imagem quanto ao do antropos”.

Ora, o espaço “entre” da distância aurática entre o espectador e a obra situa-se bastante próximo ao conceito winnicottiano de espaço transicional, no qual o sujeito está em trânsito, entre um momento e outro, entre a identidade e a alteridade; assim como o lugar da experiência merleau-pontyana. Sugere também o movimento de sístole e diástole entre eu e o outro que sustenta o sentimento de identidade subjetiva em McDougall e os movimentos de ir e vir entre corpo e mundo na constituição da textura do Ser, como coloca Merleau-Ponty. O espaço da folha monocromática que simultaneamente une e separa os trabalhos das artistas e nos mistura, é emblema das questões da relação da obra com seu intérprete. E, neste sentido, a

situação especular, do ver e ser visto, da identidade e da alteridade merece ser retomada do ponto de vista do mito de Dioniso (VERNANT, 2000).

Deus errante, Dioniso mostra-se como a figura do outro e, portanto, do desconcertante. Sua origem está na união de Sêmele, filha do fundador e primeiro soberano de Tebas, e Zeus, que sob a forma humana mantém com ela uma relação duradoura. Com o decorrer do tempo, a questão que surge é que Sêmele quer ver. Quer que Zeus permita-se ser visto em todo o seu esplendor divino. Mas, quando ele se mostra luminoso diante de seus olhos, ela se consome em chamas. Para salvar seu filho, Zeus retira-o do ventre materno e termina de gestá-lo em sua coxa.

Deste modo, Dioniso é um ser de ambigüidade: filho de um deus e de uma mortal, gerado duplamente por um corpo feminino e um masculino, simultaneamente grego e estrangeiro. É também um ser de trânsito, pois está em todo lugar e em lugar nenhum.

A situação de identidade e alteridade que ele apresenta impõe que seja plenamente reconhecido por onde apenas está de passagem. Ser reconhecido em sua própria diferença, portanto. E é assim que ele retorna a Tebas, a fim de ser bem recebido: como um estrangeiro. Chega disfarçado de sacerdote do deus Dioniso, vestido de mulher e seguido por seu exército feminino. Mas a cidade não o reconhece. Nem mesmo seu primo, o rei Penteu, uma vez que suas tias negam sua existência, negando o amor de Sêmele e Zeus. Diante de um espelho cego, Dioniso vinga-se enlouquecendo as mulheres tebanas, que partem pelos bosques, em desatino.

Penteu, homem da identidade e enraizado na terra, não quer conhecer o diferente. Mas, quando interroga Dioniso sobre o deus que tanto distúrbio provoca, a resposta remete-o a um jogo especular: “Eu o vi me vendo. Eu o olhei me olhando” (VERNANT, 2000, p.156). Poder olhar, portanto, é poder conhecer. O rei, agora, deseja ver o que suas cidadãs fazem nos bosques, o que só é possível se puder ver sem ser visto. Completando a especularidade, deve vestir-se como Dioniso. Mas, revela inadvertidamente sua condição de observador. E, sendo exigência da situação de jogo, que os espelhos velem e desvelem em permanente transitividade, a abrupta aparição de Penteu provoca sua própria morte.

Ao revelar-se escondendo-se, Dioniso deixa-se ver como um estrangeiro dissimulado em deus diante do olhar de todos os que vêem apenas o que é evidente aos olhos. (VERNANT; VIDAL NAQUET, 1999). Questiona, portanto, a visão segura e positiva de Penteu, cujo olhar de sobrevôo, prisioneiro da objetividade, não pode ver a presença invisível de Dioniso.

Deus da metamorfose, Dioniso quer estabelecer uma passagem entre o humano e o divino pela introdução de algo que abra uma dimensão nova na vida de cada cidadão (VERNANT, 2000). Colocando-se nesta posição, constitui-se como alteridade. Por outro lado, quando mergulha seu olhar no de seu devoto, o resultado é a submissão na mais profunda hipnose. Através deste aspecto de contágio do transe, portanto, estabelece laços de indistinção eu-outro.

A imagem espelhada de Dioniso e Penteu, um usando a roupagem do outro, por outro lado, cria um espaço, uma passagem entre um e outro que faz pensar na relação do espectador com a obra.

Ora, retomando a idéia de espaço transicional, trata-se de uma noção pela qual “pode-se compreender que uma obra, por meio daquilo que nos dá a ver, cria uma passagem imaginária entre o eu do espectador e o outro que se presentifica no espaço plástico” (FRAYZE-PEREIRA, 2001, p.81). Isto porque a obra é um objeto do mundo, nele posto para ser percebida (ARGAN, 1982). E, sendo parte do mundo externo e sob o regime de percepção que implica na promiscuidade entre o eu e as coisas, a obra cria, na relação como o espectador, um espaço de experiência entre o indivíduo e o mundo, entre o eu e o outro, em um trânsito permanente entre interior e exterior, entre eu e não-eu. O que configura o centro da questão como o acesso a uma alteridade imaginária (LUZ, 1989).

E é esta a experiência que se abre a quem está diante da obra. O olhar, segundo Didi-Huberman (1998, p.231), possui um limiar interminável. Pois, trata-se de uma experiência na qual “não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo dentro do qual seríamos desde sempre prisioneiros”. E o limiar nada mais é que a abertura que carregamos dentro de nós; nossas fissuras e fendas, portanto. Diante de um objeto do ver, encontramos-nos defronte uma porta aberta, pela qual não se pode passar. Olhar, portanto, implica em compreender que o que é visto, estruturado como um limiar aberto e fechado ao mesmo tempo, remete-nos a um diante-dentro. Como a reflexão de minha própria imagem na galeria Marília Razuk.

Assim, quando se institui como espaço para a experiência de alteridade, o que a obra coloca em jogo é o próprio espectador. São às suas próprias questões que o intérprete será remetido, quando é olhado pelo que vê. Um olhar que não é especular em sentido estrito, mas enquanto olhar do outro. Ou olhar outro, que permite o se ver como outro de si mesmo. Ou

ainda, o outro como um espelho a partir do qual vemos o que não somos nós, uma imagem que só pode ser nossa sendo outra que não nós, uma vez que o olhar do outro revela o meu avesso. Um olhar que não é exatamente espelhamento, mas possibilidade de formação de sentido. Na experiência de recepção, portanto, a obra é alteridade, pois nos interroga naquilo que não somos. E, por ser um emblema do sensível, está a sempre a exigir a criação para dela termos a experiência (Merleau-Ponty, 2003).

Mas Flávia também busca meu olhar. Pois o espectador é o seu outro, em cujo olhar a abertura da obra encontra sua expressão. De fato, para o artista, a obra nunca está feita; está sempre em andamento. Como afirma Merleau-Ponty (1991, p.60), o pintor “é um homem que trabalha e reencontra todas as manhãs a mesma interrogação na figura das coisas, o mesmo apelo ao qual nunca terminou de responder”. E, se a intenção do artista é realizar a obra que até então não existia, a obra consumada, deste ponto de vista, é aquela “que atinge o seu espectador, convida-o a recomeçar o gesto que a criou e, pulando os intermediários, sem outro guia além do movimento da linha inventada, do traçado quase incorpóreo, a reunir-se ao mundo silencioso do pintor, a partir daí proferido e acessível” (MERLEAU-PONTY, 1991, p.52).

Caso contrário, a situação configura-se como Ulisses na ilha dos feácios, que, para ocultar sua condição de estrangeiro, segue o conselho de Atena: “Caminha em silêncio (...) Não olhes para nenhum homem, nem coloques perguntas” (HOMERO, 2005, p.117). Pois, para não ser olhado, não se deve olhar para ninguém. Por isso, também, é tão desconcertante para Flávia, na XX Bienal Internacional da São Paulo, ouvir: “Não, aqui não tem nada não. Não, não precisa entrar não, que aqui não tem nada!”.



Figura 26. RIBEIRO, F.; BRACHER, E. [sem título], 2005, xilogravura, 800x600cm

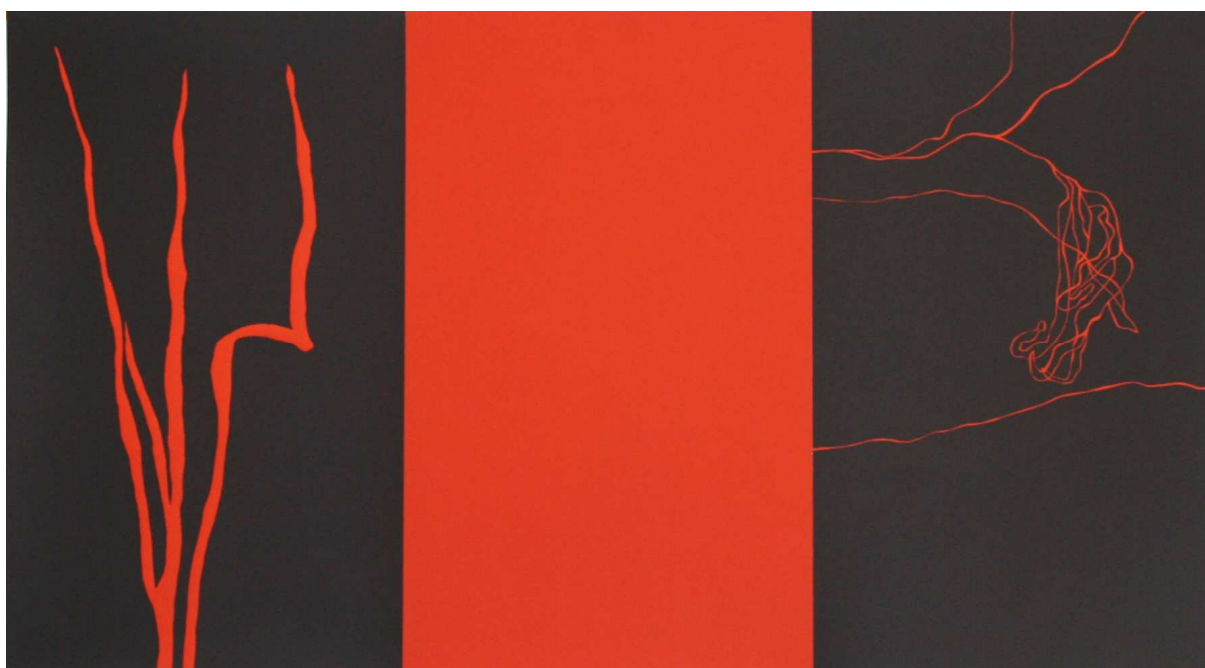


Figura 27. RIBEIRO, F. ; ROGOZINKI, C. [sem título], 2005, xilogravura, 1794x984cm

4 UM TEXTO PARA DOIS : à guisa de conclusão

Em abril de 2008, Flávia Ribeiro e Cristina Rogozinski inauguram na Estação Pinacoteca, São Paulo, a exposição “Paisagens”. Nas paredes, imagens de uma paisagem imaginária, conquistada por ambas no trabalho de uma mesma e enorme matriz de xilogravura (figura 28; figura 29).

Não acompanhei o processo de construção destes trabalhos, uma vez que o período de minhas entrevistas já se havia encerrado. Mas, lá estive como espectadora das obras e do diálogo das artistas promovido pela instituição, na semana posterior à abertura da exposição.

Trata-se de um processo que se deu a partir da observação de várias fotografias. Os registros de viagens efetuados por Cristina, encantaram Flávia pela qualidade gráfica das imagens. Inicia-se aí, a idéia de produzir uma série. As artistas, então, tiram das fotografias as referências palpáveis e qualquer carga de recordação ou memória, para chegar a outro lugar.

Assim, descoladas da significação da viagem registrada, Flávia e Cristina propõem-se uma nova viagem, sem nenhum projeto ou solução prévia. A idéia é a de um percurso “sem controle”; ou melhor, perder o controle como método, já que “fazer é pensar”. E o processo implica em várias passagens: da foto para o computador, do computador para o desenho, do desenho para a talha. As matrizes, agora, são de MDF (*Medium Density Fiberboard*), fibras de madeira e resinas sintéticas, que são moldadas em painéis lisos sob alta pressão e temperatura. Como não se trata de madeira natural, este material não possui nós ou veios; sua

composição é homogênea tanto em sua superfície quanto em seu interior. Daí a qualidade de carimbo na impressão.

Elaboradas em branco e preto, as obras expostas, segundo Flávia, mostram as áreas pretas com qualidade chapada. E as brancas revelam a informação que a mão cava, pela incisão da goiva. Mas, em minha experiência de espectador, a leitura dá-se tanto pelo preto, quanto pelo branco; o olho alterna o foco perceptivo ora por uma via, ora por outra, realizando uma operação de ir e vir.

“Uma xilo assim tão grande, é um território enorme, imenso a vencer”, diz Flávia. De fato, no espaço expositivo, a dimensão das obras obriga a um olhar de longe. A intenção das artistas é a de criar grandes espaços contemplativos, como aberturas para a paisagem. Uma visão inesperada para mim, que trouxe a surpresa de desbravar um território, diante do qual, inicialmente, eu parecia pequena. E, gradativamente senti-me a ponto de me perder nessa imensidão, penetrando pelas reentrâncias que as incisões revelam no papel. Pois, posicionado de longe para ver o vasto, o olhar, no entanto, é puxado para dentro da paisagem. O espaço que se cria entre espectador e obra, desta forma, remete à experiência de estar distante e separado, e a de se diluir na experiência do outro – estar dentro da obra.

O impacto que o tamanho dos trabalhos provoca em mim também ocorre para as próprias artistas; justamente por serem grandes as dimensões, elas só puderam ver as obras prontas quando a exposição já havia sido montada. Espectadoras de seu próprio trabalho; posição na qual estamos, novamente, misturadas. Do mesmo modo que aqui, de fato, as duas artistas são uma só: um ser híbrido constituído na construção de um amplo campo para a ação e de uma paisagem distante que convida à imersão. Nos vestígios de uma paisagem real, que

não é mais, a chegada a uma paisagem imaginária, que pode ser minha, ou sua. Como diz Merleau-Ponty (2003, p.136):

Se pudermos mostrar que a carne é uma noção última, que não é união ou composição de duas substâncias, mas pensável de per si, se há uma relação do visível consigo mesmo que me atravessa e me transforma em vidente, este círculo que não faço mas que me faz, este enrolamento do visível no visível pode atravessar e animar tanto os outros corpos como o meu. Se pude compreender como nasce em mim esta vaga, como o visível que está acolá é simultaneamente minha paisagem, com mais razão posso compreender que alhures ele também se fecha sobre si mesmo, e que haja outras paisagens além da minha. Se se deixou captar por um de seus fragmentos, o princípio da captação está assimilado, e o campo aberto para outros Narcisos, para uma intercorporeidade.

Na exposição, as obras convidam o leitor à posse de um território. E, tal como no estranhamento das viagens, compareço em minha leitura com minhas fissuras e fendas. Pois somos, na verdade, “uma única questão contínua, uma empresa perpétua de marcação de nós mesmos sobre as constelações do mundo e das coisas, sobre nossas dimensões” (MERLEAU-PONTY, 2003, p.104). Assim, cada questão que desenvolvemos é interior à nossa própria vida e faz parte da questão central que somos nós mesmos.

Ora, esta é a proposta da psicanálise implicada, que ao retomar o modo de pensar inventado por Freud na interpretação psicanalítica para a arte, compromete o intérprete de forma direta. De fato, o método psicanalítico insere o observador de forma encarnada no campo de observação, transformando seu inconsciente em instrumento de trabalho. Assim, a interpretação que o analista pode oferecer, é aquela que revela os efeitos da obra sobre si mesmo. E, deste modo, produz uma leitura que não pode ser exaustiva; pelo contrário, trata-se de uma interpretação que revela suas falhas e lacunas.

Afinal, o método psicanalítico desenvolveu-se a partir do próprio Freud; tanto em sua auto-análise, quanto na investigação de sua relação com os pacientes e no que sentia com cada

um deles. Ele se dá, portanto, a partir da abertura que Freud escavou no contato consigo mesmo e na experiência com o outro. As relações de transferência e contra transferência, seu acolhimento por parte do analista e a reflexão sobre elas apoiadas em sua análise pessoal são, indubitavelmente, peças fundamentais do método. É a maneira que a psicanálise tem de construir sentido ao que ainda não pode ser articulado.

Neste sentido, o trabalho do curador aproxima-se do trabalho de psicanalista, respeitando a distinção que Green (1994) estabelece. Pois, como coloca Herkenhoff (2008), o curador é depositário do signo do artista. Isto porque o trabalho de curadoria é a produção de conhecimento pela atribuição temporária de sentidos sobre a obra, por meio da construção de uma leitura do que é do outro e que lhe foi confiado pelo outro. Um exercício de confiança, portanto, em busca de um diálogo poético com o artista e sua obra. Um trabalho “quase clínico”, como afirma Lagnado (2008) aproximando-se da psicanálise implicada, posto ser um conhecimento que nasce de um olhar à prática cotidiana da artista, isento de uma grade interpretativa *a priori*. Uma leitura do particular para o particular, na autonomia pessoal do leitor para efetuar os recortes que criem a reflexão sobre a obra e funcionem como um guia para outros leitores.

Deste modo, foi a partir da confiança que Flávia Ribeiro em mim depositou que pude penetrar em território alheio e produzir este trabalho. Um texto que se formou no contato com sua obra e em meus encontros com ela, participando de diferentes situações: observando os cadernos de anotações, nos testes com materiais, na execução de trabalhos. Trata-se de um trabalho de curadoria, no sentido que Herkenhoff e Lagnado propõem, no caminho inaugurado por Szeemann. Ou seja, uma estratégia curatorial construída a partir de recortes seletivos pessoais à maneira da escuta psicanalítica, tecendo um fio condutor para as

diferentes obras produzidas pela artista no exercício de sua poética. Uma leitura que segue o conselho que Szeemann (XVIII, p.148) oferece aos jovens curadores: “Vivam seus desejos, criem a vossa mitologia individual (...). Não sejam unicamente informadores. Terão mais dificuldade, estarão sós, mas valerá a pena”. Estruturam-se, assim, os quatro eixos principais apresentados: processo criativo, imagens poéticas, corpos em contato e jogo de olhares: olhares em jogo.

Sustentados na manifestação singular da obra com seu espectador, estes eixos evidenciam o fato de aspectos diferentes da poética da artista, solicitarem leituras psicanalíticas de vértices diferentes, para atingir mais plenamente o seu significado.

Ora, já afirma Pareyson (2002) que um leitor torna-se congenial a uma obra por sua inclusão total no campo. A leitura, feita por um intérprete singular, realiza um dos pontos de vista, pessoal e irrepetível pelo qual a obra pode ser revelada. Em outras palavras, sendo a personalidade do leitor a condição de acesso à obra, a inteira espiritualidade dele torna-se instrumento para a sua leitura. E, sendo a obra a inteira espiritualidade do artista, uma leitura é congenial na medida em que se dá o encontro de um dos infinitos do artista e um dos infinitos do leitor.

Encontro que permite a interpenetração dos universos, uma vez que de seu lugar, o outro vê não apenas a minha película superficial, mas algo de minha “interioridade inesgotável que aí se expressa e se exterioriza” (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 183), tecendo o entrelaçamento de um corpo no outro. Como tão bem mostram as palavras de Flávia Ribeiro:

Eu acho impressionante essa glicínia, essa coisa de ter nós. E é claro que eu podei, cortei, cortei e tem pedaços que são dois pedaços, mas estão tão enroscados assim pelos nós, que não dá mais pra tirar um do outro. Olha ali: são vários. Aquele primeiro lá de cima, tem aquele outro que dá aquela voltinha assim, ele está amarradinho ali, não tem como soltar.

Este encontro se dá, tal como no processo de fundição dos metais nos trabalhos de Flávia e na concepção de gravura como o registro do contato de dois corpos. E, tal como na construção da Grande Obra alquímica, que ao supor que todos os corpos constituem-se de uma mesma matéria, permite que o amálgama de dois princípios antagonistas forme um terceiro (HUTIN, 1992), este texto institui-se como uma entidade intersubjetiva que é algo inédito, mas que se refere a ambas – artista e leitora.

A noção de um terceiro objeto criado a partir de outros dois, do ponto de vista do processo psicanalítico, remete ao terceiro analítico. Para Ogden (1996) uma análise é o processo de criação de um sujeito analítico que antes não existia. Ou seja, no momento em que se instaura o trabalho de psicanálise e que analista e analisando são criados, instaura-se o terceiro analítico, que sustenta e é sustentado tanto pelo analista quanto pelo analisando. Em outras palavras, analista e analisando nascem no processo de construção do sujeito analítico e só existem enquanto tais na presença do terceiro, uma vez que são papéis criados na relação. O processo de análise, portanto, mostra a inter-relação de três subjetividades: analista, analisando e o terceiro.

Experiência de estar simultaneamente dentro e fora da intersubjetividade entre analista e analisando; este é o lugar do terceiro analítico. E, uma vez que é criado na especificidade da dupla, permite a experiência da simultaneidade de estar em um e estar separado.

O terceiro psicanalítico, deste modo, é uma criação conjunta que toma forma no espaço interpretativo entre analista e analisando e que estabelece um campo de comunicação. Neste, o analista faz a intermediação do diálogo interno do paciente, possibilitando que ele reconheça outra subjetividade em seu interior. E, desta maneira, “cria canais para que um fale consigo mesmo com a voz do outro” (PITANGUY, n.6, p.68).

Assim, as questões de alteridade e identidade ganham novos contornos. Pois, trata-se da experiência de habitar o outro. Para Ogden, deve-se permitir pensar os pensamentos do outro. O que nos aproxima de Merleau-Ponty (2003), para quem o Ser é pregnância de possíveis para exprimir o que não sendo ainda pensado, nos faz pensar a partir de um outro pensamento. Ou pensamento do outro. A abertura em si mesmo que o analista pode oferecer facilita a penetração de fantasias, conflitos e defesas do paciente em seu próprio mundo interno. Desta maneira, ele pensa os pensamentos do paciente juntamente com os seus. E, da mesma maneira, ao oferecer o que pensou ao paciente, possibilita aberturas no mundo interno dele.

Configura-se, portanto, o terceiro como o campo das influências mútuas, da intersecção, da intersubjetividade a cada momento da experiência. Ou seja, ele existe em permanente evolução da intersubjetividade dinâmica do processo analítico. Na experiência de habitar o outro e ser habitado por ele, agora, do ponto de vista do paciente, o término de uma experiência psicanalítica não é o fim do sujeito da psicanálise, uma vez que o analisando “se apropria da intersubjetividade do par analítico e a transforma em um diálogo interno” (OGDEN, 1996, p.42).

Deste modo, o analista, tanto na posição de curador, quanto na sessão de análise, comparece como alguém que se abre à experiência de habitar e ser habitado pelo outro. E, retomando a noção de psicanálise implicada, que exige a implicação do investigador no objeto de sua investigação:

A interpretação será sempre arriscada, pois o intérprete está livre de um lado exatamente porque está ligado ao outro, podendo acontecer que as descobertas resultantes afetem sua relação com seu próprio inconsciente. E talvez seja este o tributo obrigatório a ser pago por esta transgressão feita por intermédio de um outro – o universo oculto do artista cuja obra é estudada. E, quando se trabalha com obras de arte, é preciso reconhecer este risco e aceitá-lo. No entanto, não é fácil manter-se aberto à alteridade que nos interroga, uma vez que as obras, como emblemas do Ser, estão sempre a exigir de nós criação para delas termos experiência, inspirando-me novamente nas palavras fulgurantes de Merleau-Ponty (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p.74).

É o risco que corre quem se dispõe a ver. Pode ser Sêmele, que quer ver mais do que pode, pode ser Penteu, que quer olhar sem se mostrar.

Como Dioniso, o inconsciente revela-se pelas marcas da presença de um ausente. Como ele, é abrigo de ambigüidades no qual amor, ódio, o adulto, a criança e ambos os sexos coexistem. E, sendo o inconsciente considerado como campos de experiências potenciais (RUSTIN, 2008), do meu encontro com a artista, encontro de congenialidade, suponho, construiu-se este trabalho, estruturado na dinâmica da transferência e contra-transferência e em suas interpretações; a atualização de um terceiro analítico em forma de texto.

Ora, a criação de um terceiro sujeito, núcleo da experiência psicanalítica, é também a essência da experiência de leitura. Como diz Ogden (1996, p.1), conversando com seu leitor:

É a alteridade do leitor (...) que me permite escutar a mim mesmo preparando sua leitura. Na sua leitura, você gera uma voz a partir das minhas palavras, que me criará num sentido mais amplo do que eu poderia criar a mim mesmo. Nesse processo, você e eu teremos criado um ao outro como sujeitos que até então não existiam.

Sim, porque a lacuna que cabe a cada um de nós só pode ser preenchida pelo outro, uma vez que o aspecto que não posso ver de mim mesmo, o outro pode oferecer. E, sendo aquilo o que o olhar do outro oferece a cifra de uma transcendência, como coloca Merleau-Ponty, provoca o descentramento em relação a mim mesmo, em possibilidades para novas dimensões do Ser.

É o que Ogden postula, descrevendo a experiência de leitura como um combate a “auto-identidade estática”, pelo reconhecimento de uma subjetividade que é outra para nós. Efeito disruptivo, pois o “confronto com a alteridade não nos dará descanso; essa percepção da outra eu-dade, uma vez registrada, não nos permitirá permanecer quem éramos e não poderemos descansar até termos de alguma forma aceitado seu ataque ao que fôramos antes de sermos interrompidos por ela” (OGDEN, 1996, p.2).

Ataque desejado e perseguido, tanto por aquele que lê, quanto por quem escreve, tanto pela artista, quanto por sua leitora, na aceitação de que as lacunas nada mais são que a nossa própria constituição.



Figura 28. RIBEIRO, F. ; ROGOZINKI, C. [sem título], 2008, xilogravura, 185x350cm



Figura 29. RIBEIRO, F. ; ROGOZINKI, C. [sem título], 2008, xilogravura, 185x350cm

REFERÊNCIAS¹

- ANZIEU, D. **O Eu-pele**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989. p. 3-130.
- ARGAN, G. C. Artes visuais. In: Dufrenne, M. **A estética e as ciências da arte**. Volume II. Lisboa: Bertrand, 1982.
- _____. As fontes da arte moderna. In: **Revista novos estudos**. n.18 CEBRAP.1987
- _____. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1993.p.127-159.
- ÁTOMO. In: HOUAISS. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.p.337.
- AZAMBUJA, S. C. Chuvas de verão: uma reflexão em torno do erotismo. In: **Ide**. n.41, 2005.p. 16-18
- BACHELARD, G. A Poética do Espaço. In: **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p.93-266.
- _____. **A terra e os devaneios de repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.256p.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.317p.
- _____. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1994.p. I-XXXI, p.41-106,183-189.
- _____. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.169p.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 205p.
- BARANGER, M.; BARANGER, W. La situación analítica como campo dinámico. In: **Revista uruguaia de psicanálise**. V 4. 1961. p. 3-45.
- BASBAUM, R.; COIMBRA, E.. Tornando visível a arte contemporânea. In: BASBAUM, R.(org). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Marca D'água, 2001. p.345-350
- BAUDELAIRE, C. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.126-127; 671-882.
- BAYER, R. **História da estética**. Lisboa: Estampa, 1995.459p.
- BELTING, H. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.p.1-34.
- BICK, E. A experiência da pele em relações de objetos arcaicas. In: SPILLIUS, E. B. **Melanie Klein hoje**. Volume 1. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p.194-198.
- _____. Further considerations on the functions of the skin in early objects relations: findings from infant observation integrated into child and adult analysis. In: **British journal of psychotherapy**, v.2, n.4. 1986. p.292-299.
- BION, W. **Os elementos da psicanálise e O aprender com a experiência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1966. 211p.

¹ Segundo Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- _____. Turbulência emocional. In: **Revista brasileira de psicanálise**. n.21, 1987.p.121-133.
- _____. **Atenção e interpretação**. Rio de Janeiro: Imago,1973. 142 p.
- _____. Notas sobre memória e desejo. In: SPILLIUS, E.B.**Melanie Klein hoje. Volume 2**. Rio de Janeiro:Imago,1990.p.30-35.
- _____. **Conversando com Bion**. Rio de Janeiro: Imago,1992.p.216-223.
- _____. Uma teoria sobre o pensar. In: BION,W. **Estudos psicanalíticos revisados**. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p.127-138.
- _____. **Uma memória do futuro III: a aurora do esquecimento**. Rio de Janeiro: Imago,1996. 232p.
- _____. **La tabla e la cesura**. Espanha: Editorial Gedisa, 1997. p.51-73.
- _____. **Cogitações**. Rio de Janeiro: Imago,2000.p.76-82; 156-159; 187-191.
- _____. Sobre uma citação de Freud. In: **Revista de Psicanálise**. Porto Alegre, n.2, v.7,2000.p.291-296.
- _____. **Transformações. Do aprendizado ao crescimento**. Rio de Janeiro: Imago, 2004. 197p.
- _____. **Elementos de psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 2004a.120p.
- BLÉANDONU, G. As transformações segundo Bion, In: FRANÇA;THOMÉ;PETRICCIANI. **Transformações e invariâncias: seminários paulistas**.São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001. p.246-265.
- BORNHEIM, G. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, J. (org). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.p.75-112.
- BOSI, A. Fenomenologia da olhar. In: NOVAES, A. (org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.p.65-88.
- BOZAL, V. **El Gusto**. Madri:Visor, 1999.p.25-47.
- CABRAL, M.F.S. **Pensar a emoção**. Lisboa: Fim de século, 1998.217p.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.p.13-43.
- CANELAS, J. M. Erotismo, fusão e morte em Bataille. In: **Ide**. n.41, 2005. p.35-40.
- CAPER, R. Uma teoria sobre o continente. In: **Caderno do simpósio comemorativo 100 anos de Bion**. Rio de Janeiro:SBPRJ, 1998.p.137-150.
- CARDOSO, S. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, A. (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.p. 347-361.
- CHAMBERLAIN, D. Maurice Merleau-Ponty. In: MURRAY, C. (org.). **Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX**.Madri: Ediciones Cátedra, 2006.p.236-240.

CHASSEGUET-SMIRGEL, J. **Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività**. Milano, Raffaello Cortina Editore.1971.275p.

_____. **As duas árvores do jardim: ensaios psicanalíticos sobre o papel do pai e da mãe no psiquismo**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988.p.75-126.

CHAUÍ, M. Merleau-Ponty: vida e obra. In: CHAUÍ, M. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1989. p.VII-XV.

_____. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.p.31-64.

_____. **Experiência do pensamento**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 326p.

CLÉMENT, C.; KRISTEVA, J. **O feminino e o sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.220p.

CORBIN, A. Dores, sofrimentos e misérias do corpo. In: CORBIN, A. (org.). **História do corpo: da revolução à grande guerra**.Rio de Janeiro: Vozes, 2008.p.267-345.

CRISPOLTI, E. **Como estudar a arte contemporânea**. Lisboa: Estampa, 2004. 255p.

D'ANGELO, P. **A estética do romantismo**. Lisboa: Estampa, 1998.p.93-138.

DI FOLCO, P. **Piel**. Paris: Fitway, 2004. 120p.

DI NOLA, A. **Enciclopédia Einaudi**. v.12. Lisboa: Imprensa Nacional\Casa da Moeda,1987.p. 105-161; 215-243.

DUARTE, P. S. Emblemas do corpo. In: **Emblemas do corpo: o nu na arte moderna**. Rio de Janeiro: CCBB, 1993. Catálogo exposição 6/10 a 19/12.p.1-20.

DUFRENNE, M. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1998.p.7-103.

ECO, U. (1976). **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva,1976.p.7-67.

_____. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70, 1995. p.9-33.

ELIADE, M. **Ferreiros e alquimistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. 169p.

_____. **O Sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes,1996.191p.

FELICIO, V. L. G. **A Imaginação simbólica**. São Paulo: Edusp\Fapesp,1994.140p.

FORMAGGIO, D. **Arte**. Lisboa: Editorial Presença,1985. 160p.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Olho D'água: arte e loucura em exposição**. São Paulo: Escuta/FAPESP,1995. 188p.

_____. Recepção estética em exposições de arte: ilusão, criação, perversão. In: Sousa, E. L. A.; Tessler, E. ; Slavutzky, A. **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.p.134-149.

_____. Arte contemporânea e banalização do mal: corpo do artista, silêncio do espectador. In: BARTUCCI, G. (org). **Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.p.253-280.

_____. Estética, Psicanálise Implicada e Crítica da Arte. In: **Revista brasileira de psicanálise**. vol 38. n2. São Paulo: SBPSP, 2004.p.443-452.

_____. **Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.404p.

_____. **Apreensão do belo e psicanálise à luz da arte contemporânea**. Texto apresentado no Encontro Internacional Pensamento vivo de Donald Meltzer, realizado pela SBPSP de 29 a 31 de agosto de 2008.

FREUD, S. Escritores criativos e devaneio. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad., vol IX. Rio de Janeiro: Imago, 1969a .p.147-161 (trabalho original publicado em 1908).

_____. Estudos sobre histeria. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol II. Rio de Janeiro: Imago, 1969b.p.63-90.(trabalho original escrito em 1893).

_____. Um caso de histeria. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol VII. Rio de Janeiro: Imago, 1969c.p.5-120.(trabalho original publicado em 1905).

_____. Recomendações aos Médicos que Exercem a Psicanálise. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol XII. Rio de Janeiro: Imago,1969d. p.149-164.(trabalho original publicado em 1912).

_____. Moisés de Michelangelo. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969e. p. 249-280. (trabalho original publicado em 1914).

_____. Projeto para uma psicologia científica. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1969f.p.381-513.(trabalho original publicado em 1950 e escrito em 1895).

_____. A Interpretação de Sonhos. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol. IV e vol. V. Rio de Janeiro: Imago, 1969g. p.131-143; 543-625. (trabalho original publicado em 1900).

_____. Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1969h.p.129-257.(trabalho original publicado em 1905).

_____.Um Caso de Paranóia que Contraria a Teoria Psicanalítica da Doença. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1969i.p.297-311. (trabalho original publicado em 1915).

_____. O ego e o id. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1969j.p.13-83. (trabalho original publicado em 1925)

_____. Uma nota sobre o bloco mágico. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.). Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1969k.p.285-294.(trabalho original publicado em 1924-1925).

_____. Conferência Introdutória sobre Psicanálise XX. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1969l.p.355-375.(trabalho original publicado em 1915-1917).

_____. Conferência Introdutória sobre Psicanálise XXIII. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1969m.p.419-441.(trabalho original publicado em 1915-1917).

_____. Inibições, sintomas e ansiedade. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1969n. p.95-203.(trabalho original publicado em 1925-1926).

_____. Além do princípio do prazer. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969o.p.13-85.(trabalho original publicado em 1920).

_____. Mal estar na civilização. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1969p. p.75-173.(trabalho original publicado em 1929).

_____. As perspectivas futuras da terapêutica analítica. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad.), vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1969q. p.125-136.(trabalho original publicado em 1910).

FULLER, P. **Arte e psicanálise**. Lisboa: D. Quixote, 1983.270p.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.p.112-139.

GREEN, A. **O desligamento**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.p.9-37;245-267.

_____. A crise do entendimento psicanalítico. In: GREEN, A. **Psicanálise contemporânea**. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p.477-491.

_____. A intuição do negativo em o brincar e a realidade. In: **Livro anual de psicanálise**. XIII, 1997.p.239-251.

GRINBERG, L.; SOR, D.; BIANCHEDI, E. **Introdução às idéias de Bion**. Rio de Janeiro: Imago, 1973. 225p.

GOSSO, S. **Paesaggi della mente: una psicoanalisi per l'estetica**. Milão: Franco Angeli, 1997.207p.

_____. **Psicoanalisi e arte**. Milão: Mondadori, 2001.181p.

GUASCH, A. M. **El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural**. Madrid: Alianza Editorial, 2007.p.81-164;499-556.

_____. **La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)**. Murcia, CENDEAC, sem data.151p.

GUIMARÃES ROSA, J. **Primeiras histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.p.79-85.

GUINSBURG, J.; ROSENFELD, A. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.p.261-274.

HERKENHOFF, P. Bienal 1998: princípios e processos. In: **Marcelina**. Revista do mestrado em artes visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 1.v1. São Paulo: Fasm, 2008. p.20-36.

_____. Ahora es necesario olvidar la historia. Entrevista concedida a Rosa Olivares. In: **Lapiz**. Revista internacional de arte. Madri: Publicaciones de estética y pensamiento. Ano XVIII, n,149/150.

HERKENHOFF, P.; PEDROSA, A. O curador carioca. In: **Marcelina**. Revista do mestrado em artes visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 1.v1. São Paulo: Fasm, 2008.p.42-52.

HOMERO. **Odisséia**. Lisboa: Livros Cotovia e Frederico Lourenço, 2003.395p.

HUTIN, S. **A alquimia**. São Paulo: Ed. Moraes,1992. 109p.

ISAACS, S. A natureza e a função da fantasia. In: KLEIN, M.; ISAACS, S.; HEIMANN, P.; RIVIERE, J. **Os progressos da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.p.79-135.

JOSEPH, B. Transferência: a situação total. In: SPILLIUS, E. B. **Melanie Klein hoje. V. 2**. Rio de Janeiro: Imago,1990.p.76-88.

JOYCE, J. **Ulisses**.São Paulo: Nova Civilização, 1992.

KLEIN, M. Situações de ansiedade infantil numa obra e no impulso criador. In: KLEIN, M. **Contribuições à psicanálise**. São Paulo: Mestre Jou, 1981.

_____. A importância da formação de símbolos para o desenvolvimento do ego. In: HERRMANN, F.; ALVES LIMA, A. **Melanie Klein**.São Paulo: Ática, 1982.p.92-106.

_____. As origens da transferência. In: KLEIN, M. **Inveja e gratidão e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1991a.p.70-79.

_____. Notas sobre alguns mecanismos esquizóides. In: KLEIN, M. **Inveja e gratidão e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1991b. p.17-43.

_____. Algumas conclusões teóricas sobre a vida emocional do bebê. In: KLEIN, M. **Inveja e gratidão e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1991c. p.85-118.

KLEIN, Y. Manifesto do Hotel Chelsea. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C.(orgs.).**Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.p.58-66.

_____. Le vrai devient réalité. Disponível em <http://www.yveskleinarchives.org>. Acesso em: 2 ago.2008.

LAGNADO, L. No amor e na adversidade. In: LAGNADO, L.; PEDROSA,A. (org.). **27ª. Bienal de São Paulo. Como viver junto**. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.p.53-69.

_____. As tarefas do curador. In: **Marcelina**. Revista do mestrado em artes visuais da Faculdade Santa Marcelina.Ano 1.v1. São Paulo: Fasm, 2008.p.8-19.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**. São Paulo: Iluminuras, 2005.p.73-274.

LE BRETON, D. Profondeur de la peau. In: **Adolescence. Revue trimestrielle de psychanalyse, psychopathologie et sciences humaines**. Paris: Editions Greupp, 22.n.2, 2004.p.257-271.

LEENHARDT, J. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, M.H. **Rumos da crítica**. São Paulo: Senac\Itaú Cultural, 2000.p.19-28.

LUZ, R. Cinema e psicanálise: a experiência ilusória. In: **Ide**, n.17, 1989.p.68-73.

MALCOLM, R. R. Interpretação: o passado no presente. In: SPILLIUS, E. B. **Melanie Klein hoje. Volume 2**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.p.89-105.

McDOUGALL, J. **Conferências brasileiras**. Rio de Janeiro: Xenon, 1987.139p.

_____. **Teatros do corpo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991a. 194p.

_____. **Em defesa de uma certa anormalidade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991b. 182p.

_____. **As múltiplas faces de Eros: uma exploração psicanalítica da sexualidade humana**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.p.59-166.

MEECHAM, P.; WOOD, P. (1996). Modernism and modernity: an introductory survey. In: DAWTREY, L. et al. **Investigating modern art**. New York: Open University, 1996. p.1-35.

MELLO FRANCO FILHO, O. E o rei está nú: reflexões sobre a neutralidade. In: **Revista brasileira de psicanálise**. n.14. São Paulo: SBPSP, 1980.p.67-86.

_____. O resto é sonho: ainda sobre a neutralidade do analista. In: **Revista brasileira de psicanálise**. n.15. São Paulo: SBPSP, 1981.p.193-206.

_____. Mudança psíquica do analista: da neutralidade à transformação. In: **Revista brasileira de psicanálise**. V. XXVIII. n.2. São Paulo: SBPSP. 1994. p.309-328.

MELTZER, D. **L'object esthétique**. In: *Revue Française Psycanalyse*. v.49 n.5. 1985.p.1385-1389.

_____. **Vida onírica: uma revisão de la teoría y de la técnica psicoanalítica**. Madrid: Tecnipublicaciones, 1987.213p.

_____. **Metapsicologia ampliada: aplicaciones clínicas de las ideas de Bion**. Buenos Aires: Patia, 1990.p.1-131.

_____. A masturbação anal e sua relação com a identificação projetiva. In: SPILLIUS, E. B. **Melanie Klein hoje. Volume 1**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.p.110-124.

_____. **Clastrum: una investigación sobre los fenómenos claustrofóbicos**. Buenos Aires: Paidós, 1994.p.5-110.

_____. **El proceso psicoanalítico**. Buenos Aires: Lumen-Hormé, 1996.p.61-74.

_____. La dimensionalidad como un parâmetro Del funcionamiento mental: su relacion com la organizacion narcisista. In: MELTZER, D.; BREMNER, J.; HOXTER, S.; WEDDEL, D.; WITTENBERG, D. **Exploracion del autismo: un studio psicanalitico**. Buenos Aires: Paidós, 1997a. p.197-209.

_____. Nuove considerazioni sul concetto di conflitto estético. In: GOSSO, S. **Paesaggi della mente**. Milano; Franco Angeli, 1997b. p.107-116.

_____. **O desenvolvimento kleiniano III: o significado clínico da obra de Bion.** São Paulo: Escuta, 1998. 182p.

MELTZER, D.; WILLIAMS, M.H. **A apreensão do belo.** Rio de Janeiro: Imago, 1995. 311p.

MERLEAU-PONTY, M. O filósofo e sua sombra. In: CHAUI, M. **Os pensadores.** São Paulo: Nova Cultural, 1989a. p.187-208.

_____. O metafísico no homem. In: CHAUI, M. **Os pensadores.** São Paulo: Nova Cultural, 1989b. p.127-140.

_____. **Signos.** São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.1-88.

_____. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.111-612.

_____. **A prosa do mundo.** São Paulo: Cosac&Naify, 2002. p.71-180.

_____. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 2003. 270p.

_____. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac&Naify, 2004. 166p.

_____. **Conversas – 1948.** São Paulo: Martins Fontes, 2004 a. 85p.

_____. **A estrutura do comportamento.** São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.201-347.

MEYER, L. **Clínica da pseudo-maturidade.** Texto apresentado no Encontro Internacional Pensamento vivo de Donald Meltzer, realizado pela SBPSP de 29 a 31 de agosto de 2008.

MEZAN, R. Psicanálise e cultura, psicanálise *na* cultura. In: MEZAN, R. **Interfaces da psicanálise.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.317-392.

MORAES, E.R. **O corpo impossível.** São Paulo: Fapesp/Illuminuras, 2002. p.39-54.

MOTTA PESSANHA, J. A. Bachelard: as asas da imaginação. In: BACHELARD, G. **O direito de sonhar.** Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1994. p.v-xxxii.

_____. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, A. (org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.149-165.

MÜLLER, J-H. **Harald Szeemann: exhibition maker.** Alemanha: Hatje Cantz, 2006. 168p.

NEMAS, C. O conflito estético na área dos valores: contraponto entre enigma e mistério. In: **Revista de psicanálise da sociedade psicanalítica de Porto Alegre.** v.XI. Porto Alegre: SPPA, 2004. p.519-531.

NOCHLIN, L. **The body in Pieces.** Londres: Thames&Hudson, 1994. 64p.

NOVAES, A. De olhos vendados. In: NOVAES, A. (org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.9-20.

NUNES, B. **Introdução à filosofia da arte.** São Paulo: Ática, 2002. 128p.

OGDEN, T. **La matriz de la mente: las relaciones de objecto y el dialogo psicoanalítico.** Madri: Tecnipublicaciones, 1989. 209p.

_____. Sobre o espaço potencial. In: GIOVACHINI, P. (org.). **Táticas e técnicas psicanalíticas**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.p.79-95

_____. **Os sujeitos da psicanálise**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996. 215p.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 180p.

_____. **Estética: teoria della formatività**. Milão: Bompiani, 2002. 393p.

PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2003.p.37-63; 95-125.

PEREIRA DE QUEIROZ, M. I. **Variações sobre a técnica de gravador no registro de informação viva**. São Paulo: TA Queiroz,1991.

PERNIOLA, M. **Do sentir**. Lisboa: Estampa, 1993. 138p.

_____. **A estética do século XX**. Lisboa: Estampa,1998. 199p.

PEVSNER, N. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.p.27-54.

_____. **Academias de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.p.191-285.

PIRES, B.F. **O corpo como suporte da arte**. São Paulo: Senac, 2005.p.25-99.

PITANGUY, L. As dimensões do ser. In: **Revista viver mente-cérebro. Coleção memórias da psicanálise**. São Paulo: Ediouro. Edição especial n.6.

PLAZA, J. Arte/Ciência: uma consciência. In: **ARS**. São Paulo: ECA-USP, 2003.p.37-47.

REA, S. **Transformatividade. Renina Katz, Carlos Fajardo, Flávia Ribeiro:aproximações entre psicanálise e artes plásticas**. São Paulo: FAPESP-Annablume, 2000. 215p.

_____.Considerações sobre Transformatividade: aproximações entre artes plásticas e psicanálise. In: HERRMANN, F. e LOWENCRON, T. **Pesquisando com o método psicanalítico**. São Paulo: Casa do Psicólogo,2004.p.95-116.

_____. Quebra de Ilusões. In: **Ide**. Vol 29. n42. São Paulo: SBPSP,2006.p.78-86.

ROOB, A. **Alquimia e misticismo**. Portugal: Taschen, 2006. 575p.

RUSTIN, M. **A boa sociedade e o mundo interno**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.p. 125-241.

_____. **A estética psicanalítica revisitada à luz da contribuição de Meltzer**. Texto apresentado no Encontro Internacional Pensamento vivo de Donald Meltzer, realizado pela SBPSP de 29 a 31 de agosto de 2008.

SALZSTEIN, S. Transformações na esfera da crítica. In: **ARS**. São Paulo: ECA-USP, 2003.p.83-90.

SANDLER, P. C. **The language of Bion**. Londres: Karnak, 2005.p.97-111; 527-535.

SEGAL, H. Uma abordagem psicanalítica da estética. In: SEGAL, H. **A obra de Hanna Segal**. Rio de Janeiro: Imago, 1983.p.245-253.

- _____. **As idéias de Melanie Klein**. São Paulo: Cultrix, 1983 a.p.67-141.
- _____. **Sonho, fantasia e arte**. Rio de Janeiro: Imago,1993.132p.
- SHINER, L. **La invención Del arte: uma historia cultural**. Barcelona: Paidós, 2004.p.21-306.
- SOR, D.; GAZZANO, M.R.S. **Cambio catastrófico**. Buenos Aires: Ediciones Kargierman, 1988.392p.
- SOUZA BRANDÃO, J. de. **Mitologia grega**. Vol. II. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.p.173-190.
- STEINBERG, L. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX**. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.p.7-38; 153-288.
- STELARC. Disponível em WWW.stelarc.va.com.au. Acesso em 20/10/2008.
- SZEEMANN, H. Entrevista Harald Szeemann 6/2000. Concedida a Carolee Thea. In: **Arte &Ensaio**. Ano XIII. n13.Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.p.169-175
- _____. El arte (y la intensidad) pueden cambiar el mundo. Entrevista concedida a Rosa Martinez. In: **Lapiz**. Revista internacional de arte. Madri: Publicaciones de estética y pensamiento. Ano XVIII, n,149/150.
- TALAMO, P. B. Os dois lados da cesura. In: **Bion em São Paulo: ressonâncias**. São Paulo: SBPSP, 1997.p.377-395.
- THEVÓZ, M. **Le corps peint**. Genève: Skira, 1984. 138p.
- VENTURI, L. **História da crítica da arte**. Lisboa: Edições 70, 2002.p.15-39;133-298.
- VERNANT, J. P. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.p.144-161.
- VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET,P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.p.335-360.
- VIDAL, R. B. **Tratado de alquimia**. Madri: M.E. Editores,1995.235p.
- WEITEMEIER, H. **Klein**. Lisboa: Taschen/Paisagem, 2005.95p.
- WIENER, S. Le tatouage, de la griffe ordinaire à la marque subjective. In: **Essaim**. Paris: v.8, 2001.p.35-49.
- WINNICOTT,D. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago,1975.203p.
- _____. **Natureza humana**. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p.119-181.
- _____. **O ambiente e os processos de maturação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990a.p.31-61.
- _____. **Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.p.218-232; 399-405.
- ZANINI, W. A arte romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.p.185-208.

ZERNER, H. O olhar dos artistas. In: CORBIN, A. (org.). **História do corpo: da revolução à grande guerra**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.p.101-140.

ZIMERMAN, D. E. O espelho na teoria e prática psicanalítica. In: ZIMERMAN, D. E. **Fundamentos psicanalíticos: teoria, técnica e clínica**. Porto Alegre: Artmed, 1999.p.185-193.

ANEXO A – Curriculum da artista

Principais Exposições Individuais

- 2008 “Paisagens”. Estação Pinacoteca, São Paulo.
- 2007 Galeria Marília Razuk, São Paulo.
- 2001 Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte.
- 1999 “*Corpus Consociatus*”. Galeria Millan, São Paulo.
- 1996 “*Floribus Explere*”. Espaço Ox, São Paulo
- 1995 “Frágeis”. Espaço Cultural Sergio Porto, Rio de Janeiro.
- 1994 Galeria Millan, São Paulo.
- 1993 “*Reliquiae Rerum*”. Capela do Morumbi, São Paulo.
- 1991 Galeria Millan, São Paulo.
- 1989 Projeto Macunaíma. FUNARTE, Rio de Janeiro.
- 1988 Galeria Millan, São Paulo.

Principais Exposições Coletivas

- 2006 “Sem Título 2006”. MAM, São Paulo.
- 2005 “Gravura: Elisa Bracher e Flávia Ribeiro”. Galeria Gravura Brasileira, São Paulo.
- 2004 “*Still Life*”, FIESP, São Paulo.
- 2003 “Pele e Alma”. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo.
- 2002 “Territórios”. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.
- 2000 “Mostra do Redescobrimento Brasil 500 Anos”. Fundação Bienal de São Paulo.

- 1999 “Arte Brasileira sobre Papel”. MAM, São Paulo.
“*Calming the Clouds*”. The Foundation, Noruega.
- 1997 Arte Cidade III. Indústrias Matarazzo, São Paulo.
V Bienal Internacional de Istambul.
Arco 97. Madri.
- 1996 XXIII Bienal Internacional de São Paulo. Curadoria de Nelson Aguilar.
- 1995 V Bienal de Santos. Cadeia Municipal, Santos. Artista Convidada.
“Livro Objeto: a Fronteira dos Vazios”. MAM, São Paulo.
- 1994 Bienal Brasil Século XX. Fundação Bienal, São Paulo/MAM, Rio de Janeiro.
- 1993 Panorama da Arte Atual Brasileira. MAM, São Paulo.
Fondazione Scientifica Querini Stampalia. Veneza.
- 1992 “Mulheres Artistas na Pinacoteca”. Pinacoteca do Estado, São Paulo.
“Polaridades e Perspectivas”. Paço das Artes, São Paulo.
- 1991 “BR-80”. Instituto Cultural Itaú, São Paulo
- 1990 Panorama da Arte Atual Brasileira. MAM, São Paulo.
“*Brazil Projects: Painterly*”. Municipal Art Gallery, Los Angeles.
- 1989 XX Bienal Internacional de São Paulo. Curadoria de Stella Teixeira de Barros.
- 1988 X Salão Nacional. FUNARTE, Rio de Janeiro.
VI Salão Paulista de Arte Contemporânea. Fundação Bienal, São Paulo. Sala Especial.
- 1987 “A Trama do Gosto”. Fundação Bienal de São Paulo.
V Salão Paulista de Arte Contemporânea. Pinacoteca do Estado, São Paulo.
- 1985 VIII Salão Nacional. MAM, Rio de Janeiro.
- 1977 V Salão Jovem de Santos. UCBEU, Santos.
- 1976 VII Salão Paulista de Arte Contemporânea. Paço das Artes, São Paulo.

Prêmios

- 1989 Prêmio Itamaraty. XX Bienal Internacional de São Paulo.
- 1988 Prêmio Aquisição. X Salão Nacional, Rio de Janeiro
- 1987 Prêmio Salão Paulista. V Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo.
- 1977 Prêmio Aquisição. V Salão Jovem de Santos.
- 1976 Prêmio Aquisição. VII Salão paulista de Arte Contemporânea, São Paulo.

Obras em Acervo

Pinacoteca do Estado. São Paulo

MAM, Rio de Janeiro

MAM, São Paulo

MAMAM, Recife

Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Minas Gerais.