

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

VERSÃO PARCIAL

RESUMO

REA, S. M. **Pelos poros do mundo : uma leitura psicanalítica da poética de Flávia Ribeiro**. 2009. 238 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 vinte 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 da 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.

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. Essa 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, graduei-me em Psicologia, dedicando-me à formação como psicanalista. Imagem e palavra encontram-se 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 no ato de viajar, as viagens revelam uma semelhança com a atividade do olhar. Como se os olhos repentinamente tomassem o corpo inteiro, pelo desejo de investigar e de compreender. De olhar bem, enfim. 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 (CARDOSO, 1993).

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”, ela 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 adequados 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 possui um caráter filosófico especulativo e poética, que tem um caráter

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

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.

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, a denominada relação continente-conteúdo. A partir deste modelo, chegou-se à noção de que o processo criativo destes artistas poderia ser compreendido pelo conceito bioniano de transformação 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

infinidade 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, ela se oferece 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, 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 por ela no decorrer de vinte 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.

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.

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, pela autonomia pessoal do leitor para efetuar os recortes que criem a reflexão sobre a obra e funcione 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 três eixos principais apresentados: 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 pudei, cortei. E tem galhos que são dois pedaços, mas estão tão enroscados pelos nós, que não dá mais pra tirar um do outro. Olha ali: são vários. Aquele primeiro lá de cima e 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, que é o sentido e o significado do acontecer psicanalítico.

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. 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 à “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 própria constituição do sujeito e no risco de uma ter aberto à outra, a possibilidade da criação de si como sujeitos que até então não existiam.

BIBLIOGRAFIA

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 uruguia 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.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**.São Paulo: Companhia das Letras, 1995.p 13-166.

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.

_____. 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 viajante (do etnólogo). 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 chave sobre el arte: el siglo XX**.Madri: Ediciones Cátedra, 2006.p.236-240.

CHASSEGUET-SMIRGEL, J. **Per uma psicoanalise dell'arte e della creatività**. Milano: Raffaello Cortina Editore,1971.275p.

_____. **As duas árvores do jardim: ensaios psicanalíticos sobre e 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.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. 260p.

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.

HARRISON, C. **Modernismo**. São Paulo: Cosac&Naify, 2000. 80p.

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. Madrid: Publicaciones de estética y pensamiento. Año 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 teoria 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 psicoanalítico**. 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: CHAÚÍ, M. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1989a. p.187-208.

_____. O metafísico no homem. In: CHAÚÍ, 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/Iluminuras, 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.

SYLVESTER, D. Sobre arte moderna. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.p.73-77; 535-600.

SZEEMANN, H. Entrevista Harald Szeemann 6/2000. Concedida a Carolee Thea. In: **Arte & Ensaios**. Ano XIII. n.13. 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.

_____. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist. In: **A brief history of curating**. Zurich: JRP, 2008. P.80-100.

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.

WOOD, P. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. 80p.

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.