

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**Instituto de Psicologia**  
**Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica**

**DIMENSÕES DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: DOS  
FUNDAMENTOS DA CONSTITUIÇÃO PSÍQUICA AOS  
POSTERIORES ENCONTROS TRANSFORMATIVOS**

**Janderson Farias Silvestre Ramos**

**São Paulo**  
**2022**

**Janderson Farias Silvestre Ramos**

**DIMENSÕES DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: DOS  
FUNDAMENTOS DA CONSTITUIÇÃO PSÍQUICA AOS  
POSTERIORES ENCONTROS TRANSFORMATIVOS**

**VERSÃO CORRIGIDA**

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da  
Universidade de São Paulo para exame de  
defesa como parte da exigência para a obtenção  
do título de Doutor em Ciências.

Área de concentração: Psicologia Clínica

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Marina Ferreira da Rosa  
Ribeiro

**São Paulo  
2022**

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

Catálogo na publicação  
Biblioteca Dante Moreira Leite  
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo  
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ramos, Janderson Farias Silvestre

Dimensões da experiência estética: dos fundamentos da constituição psíquica aos posteriores encontros transformativos / Janderson Farias Silvestre Ramos; orientadora Marina Ferreira da Rosa Ribeiro. -- São Paulo, 2022.  
210 f.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2022.

1. Arte. 2. Estética. 3. Psicanálise. 4. Saúde mental. I. Ribeiro, Marina Ferreira da Rosa, orient. II. Título.

Nome: Janderson Farias Silvestre Ramos

Título: Dimensões da experiência estética: dos fundamentos da constituição psíquica aos posteriores encontros transformativos

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

Aprovado em: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>.

\_\_\_\_\_

Instituição:

\_\_\_\_\_

Julgamento:

\_\_\_\_\_

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>.

\_\_\_\_\_

Instituição:

\_\_\_\_\_

Julgamento:

\_\_\_\_\_

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>.

\_\_\_\_\_

Instituição:

\_\_\_\_\_

Julgamento:

\_\_\_\_\_

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>.

\_\_\_\_\_

Instituição:

\_\_\_\_\_

Julgamento:

\_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Marina Ribeiro, pela parceria tão frutífera e pelo tanto que tenho aprendido com ela desde muito antes do ingresso no doutorado. Pela maestria na orientação, conseguindo balancear de maneira inspiradora o rigor e a ternura na pesquisa e no ensino. Pela capacidade promover trocas intelectualmente férteis sem jamais renunciar ao bom humor e à amorosidade.

À Elisa Cintra, não apenas pelas valiosas contribuições no exame de qualificação, mas também por estar contribuindo com meu crescimento enquanto pesquisador e psicanalista desde as bancas do mestrado. Por ser para mim uma referência de escritora, pesquisadora e professora.

Ao Gilberto Safra, pelas ricas contribuições no exame de qualificação e por me inspirar com a delicadeza e profundidade de seus textos, os quais também tem contribuído enormemente para meu desenvolvimento profissional e a formação do meu pensamento.

Aos amigos do grupo de pesquisa, que durante esses anos foram mais do que brilhantes interlocutores intelectuais, foram um verdadeiro ambiente de cuidado, acolhendo amorosamente minhas dúvidas e inquietações, incentivando, criticando, sugerindo, e celebrando cada passo na construção da tese: Amanda Christina Melany, Ana Fatima Aguiar, Camila Young, Celina Diaféria, Claudia Perrotta, Cristiana Pondé, Davi Flores, Fátima Flório Cesar, Fernanda Parra, Gabriela Lara Macedo, Ivy Semiguem de Carvalho, Livia Bartolomei, Luigi Vetere, Maysa Bezerra, Pedro Hikiji, Péricles Machado Jr., Rachele Ferrari, Taís Nicoletti e Thaís Mariana Ferreira.

Às amigas do “grupo do Bollas”, Alice Warschauer, Ingrid Cyfer, Márcia Barreto, além das já citadas Celina, Cláudia, Fátima e Rachele, pelos encontros tão férteis, de onde sempre saio com questões instigantes e inspiradoras, muitas das quais ecoaram nas linhas desta tese.

À Cláudia Rocha, secretária do Departamento de Psicologia Clínica do IPUSP pela pronta disponibilidade e atenção na resolução dos trâmites burocráticos e administrativos.

À Maria da Paz Pereira pela sustentação por meio da escuta, da presença e das palavras, em tantos momentos de inquietação com a escrita.

Aos meus pais e irmãos, pelo amor, cuidado, atenção e por terem sido e continuarem sendo apoios indispensáveis em todos os sentidos necessários e em toda a minha vida.

A todos os meus amigos, pela amizade fiel e sincera, e por perdoarem meu distanciamento em muitos momentos de imersão na pesquisa.

À Babi, meu amor, minha parceira de vida, em quem encontro todos os dias a harmonia e a paz necessárias para escrever, pensar e criar.

À Jacqueline SantoAntonio, Fernanda Del Santoro e Rafaela Achatz pelos diálogos frutíferos que auxiliaram na expansão do meu caminho de pesquisa.

Ao Diego Rodrigues, pela parceria e pela revisão atenta do texto.

À CAPES pelo apoio financeiro para a realização da pesquisa.

## RESUMO

Ramos, J. F. S. (2022). *Dimensões da experiência estética: dos fundamentos da constituição psíquica aos posteriores encontros transformativos*. Tese (Doutorado). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Essa tese teve como objetivo investigar o papel da experiência estética na constituição precoce do psiquismo e seu poder de propiciar transformações nos encontros posteriores. A pesquisa foi realizada com o método psicanalítico, na perspectiva de que o que se investiga com este método é um fragmento intersubjetivo composto entre a subjetividade do pesquisador e de seu objeto de pesquisa. Inicialmente abordo a visão de Freud a respeito da recepção estética e da criação artística, e o lugar ocupado nestes fenômenos pelas percepções objetivas e endógenas. Apresento como, a partir da consideração deste último tipo de percepção, Christopher Bollas propõe a existência de um trabalho estético da mente e discuto a ideia de uma percepção intermediária como sendo a modalidade de percepção própria da experiência estética. Seguindo Bollas apresento as noções de inconsciente receptivo, *genera* psíquico, idioma pessoal e conhecido não pensado, noções que nos abrem a possibilidade de refletir a respeito das experiências estéticas para além das concepções dualistas de percepção endógena e/ou objetiva. O conceito de objeto transformacional é apresentado como fundamental para compreender a experiência estética na visão de Bollas, estando intimamente articulado aos demais conceitos do autor. Ao lado de suas ideias, o conceito de conflito estético, de Meltzer e Williams, e de encanto, de Gilberto Safra, em diálogo com Klein, Winnicott e Hanna Segal, foram fundamentais para pensar no lugar da experiência estética na constituição psíquica. A partir da interlocução entre esses autores considere que conflito e encanto podem ser entendidos como fenômenos suplementares, o que me levou a propor a existência do que intitulei conflito generativo. Em seguida discuto o lugar da experiência estética na promoção de trabalhos psíquicos inconscientes, a fim de aprofundar a compreensão a respeito de como estas experiências podem promover saúde psíquica e fortalecer os laços do indivíduo com a vida. Por fim, em diálogo com Luís Cláudio Figueiredo e Nelson Coelho Junior, discuto a relação entre as dimensões intersubjetivas e as experiências estéticas, no intuito de apoiar a asserção da necessidade de complementaridade destas experiências, ideia que é um eixo central desta tese. Ao longo do percurso apresento vinhetas clínicas dos diversos autores e analiso as experiências fictícias de personagens do seriado *Anne with an E*, a experiência real do pianista inglês James Rhodes, e minha experiência com um paciente em um contexto institucional. Na análise desta última, os conceitos de área de criação e falha básica, de Michael Balint, são evocados como interessantes lentes de leitura. Discuto ainda a interconexão entre as experiências com os objetos artísticos e os encontros humanos, apontando que há uma relação de complementaridade entre ambos, de modo que os objetos artísticos podem funcionar como lugares de espera suportáveis que mantêm aberto o horizonte do encontro, contrapondo-se ao que Bollas chama de repressão dos futuros.

**Palavras-chave:** Arte; estética; Psicanálise; Saúde mental.

## ABSTRACT

Ramos, J. F. S. (2022). *Dimensions of aesthetic experience: from the foundations of the psychic constitution to the later transformative encounters*. Thesis (Doctorate). Institute of Psychology, University of São Paulo, São Paulo.

This thesis aims to investigate the role of aesthetic experience in the early constitution of the psyche and its power to provide transformations in later encounters. The research was carried out through the psychoanalytic method in the perspective that what is investigated with this method is an intersubjective fragment composed between the subjectivity of the researcher and his research object. Freud's view is herein initially approached regarding aesthetic reception and artistic creation, and the place occupied in these phenomena by objective and endogenous perceptions. This research presents how Christopher Bollas proposes the existence of an aesthetic work of the mind based on the consideration of endogenous perception and a discussion about an intermediate perception being a model of perception proper to the aesthetic experience. According to Bollas' view, here are presented some notions of the receptive unconscious, psychic *genera*, personal idiom, and unthought known, which open up the possibility of reflecting on aesthetic experiences beyond the dualistic conceptions of endogenous and/or objective perception. The concept of transformational object is presented as crucial to understanding the aesthetic experience in Bollas' view, being an object articulated internally to the other concepts of the author. Alongside his ideas, the concepts of aesthetic conflict, by Meltzer and Williams, and enchantment, by Gilberto Safra, in dialogue with Klein, Winnicott, and Hanna Segal, were fundamental for thinking about the place of aesthetic experience in the psychic constitution. Based on the dialogue between these authors, it was considered that conflict and enchantment can be understood as supplementary phenomena, which led the researcher to propose the existence of what he called generative conflict. Then the place of aesthetic experience in the promotion of unconscious psychic works was discussed to deeply understand how these experiences can promote psychic health and strengthen the individual's ties with life. Finally, through a dialogue with Luís Cláudio Figueiredo and Nelson Coelho Junior, the relationship between intersubjective dimensions and aesthetic experiences was analyzed in order to support the assertion of the need to supplement these experiences, an idea that is a central axis of this thesis. Along the way, some clinical vignettes by different authors are presented and the fictional experiences of characters from the series *Anne with an E*, the real experience of English pianist James Rhodes, and the researcher's experience with a patient in an institutional context are herein analyzed. In the latter, Michael Balint's concepts of the area of creation and basic fault are evoked as interesting reading lenses. This research also discusses the interconnection between experiences with artistic objects and human encounters, pointing out that there is a supplementary relationship between them so that artistic objects can function as bearable waiting places that keep the horizon of the encounter open, in opposition to what Bollas calls the repression of futures.

**Keywords:** Art; Aesthetics; Psychoanalysis; Mental health.

## RESUMEN

Ramos, J. F. S. (2022). *Dimensiones de la experiencia estética: desde los fundamentos de la constitución psíquica hasta los posteriores encuentros transformadores*. Tesis (Doctorado). Instituto de Psicología, Universidad de São Paulo, São Paulo.

Esta tesis tuvo como objetivo investigar el papel de la experiencia estética en la constitución temprana de la psique y su poder para proporcionar transformaciones en encuentros posteriores. La investigación se realizó con el método psicoanalítico, en la perspectiva de que lo investigado con este método es un fragmento intersubjetivo compuesto entre la subjetividad del investigador y su objeto de investigación. Inicialmente, me acerco a la visión de Freud sobre la recepción estética y la creación artística, y el lugar que ocupan en estos fenómenos las percepciones objetivas y endógenas. Presento cómo, a partir de la consideración de este último tipo de percepción, Christopher Bollas propone la existencia de un trabajo estético de la mente y discuto la idea de una percepción intermedia como la modalidad de percepción propia de la experiencia estética. Siguiendo a Bollas, presento las nociones de inconsciente receptivo, *genera* psíquico, idioma personal e conocido impensado, nociones que abren la posibilidad de reflexionar sobre las experiencias estéticas más allá de las concepciones dualistas de la percepción endógena y/u objetiva. El concepto de objeto transformacional se presenta como fundamental para comprender la experiencia estética en la visión de Bollas, estando íntimamente articulado a los demás conceptos del autor. Junto a sus ideas, los conceptos de conflicto estético, de Meltzer y Williams, y encanto, de Gilberto Safra, en diálogo con Klein, Winnicott y Hanna Segal, fueron fundamentales para pensar el lugar de la experiencia estética en la constitución psíquica. A partir del diálogo entre estos autores, consideré que el conflicto y el encanto pueden entenderse como fenómenos complementarios, lo que me llevó a proponer la existencia de lo que denominé conflicto generativo. Luego discuto el lugar de la experiencia estética en la promoción de los trabajos psíquicos inconscientes, con el fin de profundizar la comprensión de cómo estas experiencias pueden promover la salud psíquica y fortalecer los vínculos del individuo con la vida. Finalmente, en diálogo con Luís Cláudio Figueiredo y Nelson Coelho Junior, discuto la relación entre las dimensiones intersubjetivas y las experiencias estéticas, con el fin de sustentar la afirmación de la necesidad de complementar esas experiencias, idea que es eje central de esta tesis. En el camino, presento viñetas clínicas de diferentes autores y analizo las experiencias ficticias de los personajes de la serie *Anne with an E*, la experiencia real del pianista inglés James Rhodes y mi experiencia con un paciente en un contexto institucional. En el análisis de este último, se evocan como interesantes lentes de lectura los conceptos de Michael Balint de área de creación y falla básica. También discuto la interconexión entre las experiencias con los objetos artísticos y los encuentros humanos, señalando que existe una relación de complementariedad entre ambos, de modo que los objetos artísticos pueden funcionar como lugares de espera llevaderos que mantienen abierto el horizonte del encuentro, oponiéndose a qué. Bollas llama a la represión del futuro.

**Palavras-chave:** Arte; Estética; Psicoanálisis; Salud mental.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
Nota sobre estética e psicanálise.....	17
METODOLOGIA.....	25
CAPÍTULO I - ESTÉTICA, ARTE E PSICANÁLISE: CONSIDERAÇÕES EXPLORATÓRIAS .....	31
1.1. Anne Shirley: entre a literatura e a adoção por Green Gables .....	31
1.2. Cole e Anne: entre a arte e os encontros .....	34
1.3. Freud e a estética.....	37
1.4. Percepção e criação em Freud.....	48
1.5. As percepções endopsíquicas e o trabalho estético da mente .....	54
1.6. Experiência estética e ilusão no espaço intermediário .....	58
CAPÍTULO 2 - DO TRABALHO ESTÉTICO DA MENTE AOS ENCONTROS TRANSFORMATIVOS .....	65
2.1. Interlúdio: A odisseia de James Rhodes.....	65
2.2. <i>Genera</i> e inconsciente receptivo .....	78
2.3. O idioma e o conhecido não pensado.....	86
2.4. O trabalho estético da mente no espaço intermediário.....	90
2.5. O objeto transformacional e o momento estético.....	97
CAPÍTULO 3 - DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA CONSTITUIÇÃO PSÍQUICA PRIMORDIAL ÀS TRANSFORMAÇÕES POSTERIORES .....	103
3.1. O conflito estético .....	103
3.2. O encanto .....	111
3.3. Encanto, <i>primal genera</i> e enigma .....	117
CAPÍTULO 4 - EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E TRABALHOS PSÍQUICOS INCONSCIENTES.....	128
4.1. Trabalhos psíquicos e transformação .....	128

4.2. Entre desamparo, desespero, perda e transformação.....	131
4.3. Objeto transformacional e trabalhos psíquicos: notas sobre a dualidade pulsional .....	133
4.4. Sobre o trabalho do sonho diurno e a questão dos futuros.....	138
4.5. Momento estético e progressão em direção à vida.....	147
<b>CAPÍTULO 5. DIMENSÕES DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.....</b>	<b>157</b>
5.1. Experiência estética e intersubjetividade .....	158
5.2. Jorge, o desconhecido .....	166
5.3. Jorge, Balint e as três áreas da mente.....	178
5.4. A falha básica como falha estética e a possibilidade de reparação estética .....	183
Em busca de uma síntese: experiência estética, cuidado e transformação .....	189
Últimas notas: do final aos novos começos .....	195
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>197</b>

## INTRODUÇÃO

---

Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.  
 Sentir tudo de todas as maneiras.  
 Sentir tudo excessivamente  
 Porque todas as coisas são, em verdade, excessivas  
 E toda a realidade é um excesso, uma violência,  
 Uma alucinação extraordinariamente nítida  
 Que vivemos todos em comum com a fúria das almas,  
 O centro para onde tendem as estranhas forças centrífugas  
 Que são as psiques humanas no seu acordo de sentidos.

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,  
 Quanto mais personalidades eu tiver,  
 Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,  
 Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,  
 Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,  
 Estiver, sentir, viver, for,  
 Mais possuirei a existência total do universo  
 (Álvaro de Campos)

Há alguns anos, ainda durante meus estudos de graduação, eu estava às voltas com a escuta do álbum *Chão*, do cantor e compositor brasileiro *Lenine*. Havia uma música em particular que eu ouvia repetidamente: “Uma canção e só”. Ela diz em uma de suas estrofes: “Desde que eu me encanto, sigo a voz do vento/ Já faz tanto tempo, canto, intento/ A cantoria que me levaria a qualquer lugar/ A melodia que transformaria a quem escutar, assim num piscar”. Esta canção me impactou sobremaneira afetivamente, me proporcionando uma serenidade estranha que chegou, de fato, a me levar às lágrimas.

No mesmo período, eu desejava realizar uma pesquisa de iniciação científica, sem saber ainda o que investigar. Nesta época eu estava envolvido com a leitura do livro *O mito de Sísifo*, de Albert Camus (1989), um livro que versa sobre o *absurdo* (daí seu subtítulo: *ensaio sobre o absurdo*), mas que tem a temática do suicídio como um tema recorrente durante todo o texto. As descrições dadas por Camus do problema do absurdo me impactaram de uma forma que até hoje não sei definir, mas considero que a experiência que tive com a obra de Camus foi de caráter estético. Talvez o leitor estranhe que eu encare a experiência com um livro de cunho filosófico como uma experiência estética e se pergunte onde se situa a dimensão do sensível nessa experiência<sup>1</sup>. No entanto, ainda hoje parece-me que as ideias lidas neste livro se misturam

---

<sup>1</sup> Vázquez (1992/1999) afirma: “Tão importante e indispensável é o sensível na relação estética, que a ciência (a estética), que estuda essa relação, assim como seu objeto, ao nascer – com Baumgarten – recorre ao termo grego (*aisthesis*), que originalmente significa sensação. E daí as reservas que sentimos ao aplicar o termo ‘estético’ ao nosso comportamento relativo à idéia ou conceito que não tem uma encarnação sensível” (p. 140).

de alguma maneira com as sensações vivenciadas com a escuta da canção de Lenine, com seu ritmo próprio, tonalidade, timbre etc., de modo que me parece difícil realizar uma distinção clara nesta experiência entre o que é da ordem da abstração e o que pertence ao terreno do sensível<sup>2</sup>.

A afirmação de Camus de que a existência é absurda causou em mim não uma tristeza por essa constatação aparentemente pessimista, mas, ao contrário, propiciou um tipo de afetação serena, como se lendo em Camus algo familiar, mas estranho, já que fora de mim, eu pudesse repousar em seu texto, como se estivéssemos em comunhão vivenciando uma verdade compartilhada. Talvez, penso, Camus fosse meu outro, um estranho que me oferecia hospitalidade, um lugar onde eu pudesse depositar algo de estranho em mim, e reconhecer como meu, ao mesmo tempo em que pudesse acolher sua alteridade radical [de Camus] e sua proximidade irreduzível.

De algum modo que ainda não sou capaz de explicar inteiramente (e não sei se algum dia será possível alcançar essa inteireza) a leitura de Camus e a escuta de Lenine me levaram a pesquisar o tema do suicídio. Hoje, após um certo percurso, desde a iniciação científica, o mestrado e alguns artigos publicados, todos sobre a problemática do suicídio, vislumbro um elo entre a constatação do absurdo da existência por Camus e a busca pela canção transformadora, a “batida que tocasse a vida pr'um lugar melhor”, por Lenine. Será que esse é o movimento efetuado por todo suicida, a fuga da realidade na busca de ser acolhido em um lugar melhor? Será que outras pessoas, ao contrário, encontram acolhimento na música, na poesia, na dança, no encontro com os outros, ou mesmo na filosofia (como eu com o livro de Camus)? Essas são perguntas, por vezes tácitas, que motivam minhas investigações desde então, em meus trânsitos entre os temas do suicídio, melancolia e da arte.

Um fato curioso é que durante o tempo em que me dediquei ao estudo de problemáticas ligadas à melancolia e ao suicídio, ao me questionarem sobre as razões para investigar estes temas, frequentemente me perguntavam se eu mesmo já havia cogitado o suicídio ou se havia

---

<sup>2</sup> A este respeito, John Dewey (1934, apud Figueiredo, 2014) aponta que há uma dimensão estética em toda experiência, que é aquilo que se sobressai das experiências do cotidiano empobrecidas pelo automatismo, é “o que permite que uma experiência se singularize e se destaque como uma unidade perceptível a partir do fundo de interações contínuas com o meio físico e social; isto é, a dimensão estética se revela quando emergem as evidências da ordem e do movimento articulado, próprias a cada experiência singular, bem como sua consumação, momento em que sua atualidade se encerra, abrindo espaço e caminho para outras” (Figueiredo, 2014, p. 32). Assim, mesmo uma experiência de cunho predominante intelectual pode comportar uma dimensão estética, “sempre que a ordem – no espaço e no tempo – o movimento articulado e integrado de seus elementos motores, cognitivos e emocionais –, e uma percepção de ‘encerramento’ e consumação (nestes diversos planos) são evidentes (em contraste com o que seria uma mera interrupção), uma experiência se singulariza e pode ser nomeada, representada” (p. 33).

casos de suicídio em minha família. Para ambas as perguntas eu respondia, com sinceridade, negativamente. Entretanto, foi interessante (e angustiante) notar que, gradativamente, a minha aproximação aos temas fazia com que eu me aproximasse de minhas próprias partes melancólicas, estes estranhos familiares, o que chegou mesmo a me levar, em certo momento do mestrado, a um bloqueio de escrita e mesmo de leitura.

O que se iniciou, portanto, com experiências estéticas com a música de Lenine e o livro de Camus, se disseminou em pesquisas e textos que me fizeram conhecer um pouco mais dos temas (os objetos enigmáticos) e a mim mesmo. É como se a música e o livro, como objetos enigmáticos, me tivessem causado um impacto por seu exterior, sua beleza, ao mesmo tempo em que continham, condensados em seu interior, enigmas a serem desvendados, como caixas a serem abertas, cujos conteúdos revelassem segredos sobre o mundo, sobre a vida e sobre mim. Já durante o doutorado, ao me deparar com o conceito de conflito estético (que será abordado ao longo dessa tese), esse me pareceu um bom operador para pensar essa experiência, ou pelo menos uma de suas facetas.

É interessante perceber que, em grande parte, fui levado a investigar os temas da melancolia e do suicídio a partir de experiências estéticas e que meu interesse foi migrando gradativamente dos temas evocados a partir destas experiências para as experiências em si. Esse movimento pessoal corrobora, a meu ver, a afirmação de Frayze-Pereira (2005) de que a estética é o trabalho de dar a compreender a experiência estética, sendo a arte o campo privilegiado onde isto se dá, mas não exclusivo. No meu caso, é a partir da psicanálise que empreendo esta tentativa e, em parte, esta tese pode ser lida como o testemunho do esforço de dar a compreender essas experiências pessoais.

Saliento, no entanto, o “em parte”, da afirmação acima, pois não foram apenas experiências de caráter pessoal que me encaminharam para a investigação do tema. Na verdade, a compreensão da relação existente entre essas experiências e a presente pesquisa se deu quando esta já estava em andamento. De uma perspectiva mais consciente, o ponto de partida foi uma série de experiências em torno da arte, em particular da música, com alguns pacientes em uma instituição psiquiátrica, e com um em especial, a quem vou me referir com o pseudônimo Jorge no decorrer da tese. Jorge era um paciente bastante retraído, que pouco se comunicava. Passava boa parte do seu tempo sentado, dormindo. Durante seis meses nos quais coordenei um grupo semanal que se reunia em torno da música, pude testemunhar uma transformação em Jorge que

foi, para mim, profundamente inquietante. No capítulo cinco esta experiência será narrada com mais detalhes.

Dito isto, pontuo que dois fatores foram de suma importância para o movimento de migração mencionado acima. Em primeiro lugar, as experiências com esses pacientes, especialmente a com Jorge, visto que essa me trouxe um profundo desejo de investigar o que se passou no encontro entre nós. Em segundo lugar, na mesma época em que essas experiências estavam se dando, eu preparava o projeto para o possível ingresso no doutorado e em minhas leituras me deparei com o livro “Cuidado, Saúde e Cultura”, de Luís Cláudio Figueiredo (2014), e lá descobri o conceito de objeto transformacional, do psicanalista estadunidense Christopher Bollas. Isso foi para mim um divisor de águas, na medida em que me vi diante da possibilidade de pensar o objeto primário por um vértice processual e intersubjetivo, de considerar que a relação com esse objeto nos coloca na vereda de uma infundável busca por transformação no desenrolar da vida (a batida que leve a vida para um lugar melhor?) e que, por fim, a cultura, como argumenta Figueiredo (2014), oferece uma rede razoavelmente estável de objetos transformacionais.

Enquanto me debruçava sobre a construção do projeto para o doutorado, e ainda às voltas com os temas da melancolia e do suicídio, mas já profundamente impactado pelas experiências de transformação presenciadas na instituição psiquiátrica e pelo conceito de objeto transformacional em articulação com a cultura, comecei a cogitar empreender uma investigação da melancolia sob outro prisma. Isto é, passei a me interessar não apenas pelo processo de constituição psíquica do melancólico na relação com os objetos primários (caminho trilhado no mestrado), mas considerando principalmente a busca deste indivíduo por transformação, em particular na relação com os objetos artístico-culturais, que era o que eu presenciava na instituição psiquiátrica em pacientes com diagnósticos diversos.

Em suma, ganharam o primeiro plano da minha atenção as transformações advindas de experiências estéticas. Enveredei por esse caminho e, pouco a pouco, essa problemática absorveu meu interesse a tal ponto que decidi por tomá-la como fulcro da investigação, sem restringi-la aos indivíduos melancólicos e sem a preocupação de dialogar com a questão do suicídio, o que era o objetivo inicial, isto é, pensá-la como um contraponto ao suicídio do melancólico<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> O projeto inicial tinha como um de seus principais objetivos investigar se a sociedade atual seria capaz de oferecer objetos transformacionais que propiciem recursos simbolizantes para os afetos depressivos.

Aos poucos, no entanto, na medida em que a pesquisa caminhava, fui me dando conta de que, em certo sentido, eu estava voltando às minhas próprias experiências estéticas que estavam na origem das minhas pesquisas anteriores, de maneira que o tema do suicídio por vezes retorna ao longo da tese, mas pensado agora sob outro viés. Não estou investigando a constituição de uma certa modalidade específica de sofrimento, como fiz em minha pesquisa de mestrado, mas a possibilidade de transformação psíquica mesmo em indivíduos à beira do suicídio literal ou simbólico. É o que o leitor verá em muitas experiências que relato ao longo da tese, principalmente nos casos do pianista inglês James Rhodes, das personagens de ficção Anne e Cole, e de Jorge, meu paciente.

Desta maneira, uma pergunta inicial surgiu como foco de investigação desta tese: qual a contribuição da experiência estética em certas transformações psíquicas, tal como a de Jorge? À medida que a pesquisa progrediu e me aproximei ainda mais do conceito de objeto transformacional e da concepção de Bollas (1987/2015) de que a relação do bebê com o objeto transformacional primário é de caráter estético, outra questão se apresentou: qual o lugar da experiência estética na constituição psíquica? Pareceu-me então que para compreender as transformações posteriores seria preciso entender os elementos presentes nas experiências estéticas primárias. Foram essas questões que me levaram a trilhar um caminho de pesquisa que se desenrolou da maneira como apresento adiante.

No primeiro capítulo, apresento, como um tipo de prelúdio e disparador para a discussão que se segue, as experiências ficcionais dos personagens Anne Shirley e Cole Mackenzie, do seriado televisivo *Anne with an E*, exibido pelo serviço de *Streaming* Netflix entre 2019 e 2021 e inspirado na série de livros *Anne of Green Gables*, da escritora canadense L. M. Montgomery. Em seguida, visto que essa pesquisa se assenta no referencial psicanalítico, considere importante compreender como Freud, enquanto criador da disciplina que nos orienta, entendia a relação entre o campo da estética e o da psicanálise. Abordo, então, a concepção de Freud a respeito da recepção estética e da criação artística e discuto sua noção de percepção endopsíquica, apresentando a relação proposta por Bollas (1992/1998) entre este tipo de percepção e o que ele intitula de *trabalho estético da mente*. Por último, retomo a problemática da percepção, discutindo a insuficiência das noções de percepção objetiva e percepção endopsíquica no que tange à compreensão das experiências estéticas, abrindo caminho para o que é abordado no capítulo seguinte. Durante toda essa discussão faço apontamentos a respeito das experiências dos personagens que abriram o capítulo, cotejando com a teoria debatida. A grande questão que orienta esta aproximação inicial à problemática da experiência estética é se

as transformações vividas pelos personagens do seriado em questão, e que parecem ter sido propiciadas, em parte, por experiências estéticas, são plausíveis fora das telas ou se são restritas a obras de ficção.

No segundo capítulo, a fim de seguir a questão levantada no anterior, começo por apresentar outra experiência de transformação, mas dessa vez fora do mundo da ficção. Trata-se da experiência do pianista inglês James Rhodes, narrada por ele em uma autobiografia. Sigo então discutindo as ideias de Bollas, que propõe a existência de uma dimensão do inconsciente, o qual ele intitula de *inconsciente receptivo*, que opera sob lógicas diferentes das que se observam no inconsciente recalcado. Apresento algumas noções importantes do pensamento do autor que se relacionam intimamente com a ideia de inconsciente receptivo, tais como *genera psíquico*, *idioma pessoal e conhecido não pensado*, noções que nos abrem portas para refletir a respeito das experiências estéticas para além das concepções dualistas de percepção endopsíquica e/ou objetiva. Ao fim deste capítulo apresento o conceito de objeto transformacional, articulando-o com as ideias bollasianas anteriormente apresentadas. Durante todo este percurso cotejo a teoria com as experiências de James Rhodes, e também de Anne e Cole, apresentadas no capítulo anterior.

No fim do capítulo dois, ao apresentar e discutir o conceito de objeto transformacional, apresento a concepção de Bollas de que o encontro primordial do bebê com esse objeto é um encontro estético, de maneira que os momentos estéticos posteriores estariam enraizados, na concepção deste autor, no encontro intersubjetivo primário com o objeto transformacional. Inspirado por essa ideia fui levado a crer que a compreensão do papel da experiência estética nos próprios processos constitutivos do psiquismo lançaria luz sobre as transformações advindas das experiências estéticas posteriores. Isso me levou a encaminhar a investigação às experiências estéticas dos primórdios e a procurar outras referências de pesquisadores-psicanalistas que já tivessem abordado essa problemática. Nessa empreitada encontrei Meltzer e Williams e Gilberto Safra, e dediquei a primeira parte do terceiro capítulo a apresentar suas respectivas concepções de conflito estético (Meltzer & Williams, 1988/1994) e encanto (Safra, 1999a). Ao discutir as concepções originais desses psicanalistas, evoquei ideias de outros autores, tais como Winnicott, Melanie Klein e Hanna Segal, dentre outros, ora a fim de indicar derivações genealógicas, ora para mostrar semelhanças e parentescos, ora na tentativa de destrinchar pontos mais herméticos.



Em seguida, na segunda parte do terceiro capítulo, retomo as ideias de Bollas e as utilizo como uma espécie de ponte para aproximar e tentar estabelecer diálogos entre os conceitos de conflito estético e encanto. A partir deste entrecruzamento argumento sobre a possibilidade de existência de conflitos estéticos que sejam o que propus denominar *conflitos generativos*.

Depois de, nos três primeiros capítulos, discutir se as experiências estéticas podem ser efetivamente transformativas, investigar o papel destas experiências na constituição psíquica precoce e a relação desta com as experiências estéticas posteriores, pensei que seria hora de afunilar a investigação, a fim de compreender o lugar da experiência estética na promoção de trabalhos psíquicos inconscientes. Seguir este caminho se fez necessário, na medida em que ao abordar as transformações advindas das experiências estéticas estou falando, fundamentalmente, de processos de saúde, isto é, estou pensando em como estas experiências podem promover saúde psíquica. Já indiquei o papel fundamental que teve o livro de Figueiredo (2014) para a construção do projeto de pesquisa e dos rumos tomados por ele. Neste mesmo livro o autor aponta que há uma relação inextricável entre a saúde psíquica e a consecução de trabalhos psíquicos inconscientes. Deste modo, considerando os objetivos desta pesquisa, pareceu-me tarefa incontornável discutir a relação entre experiência estética e trabalhos psíquicos. O capítulo quatro é resultado desta empreitada.

Ao longo da tese eu abordo diferentes tipos de experiência estética, sempre tentando compreendê-las sob a ótica da complementaridade e não apenas da oposição. Durante o percurso, cada vez mais me pareceu necessário justificar essa maneira de abordar a problemática e, na medida em que foi se afigurando a mim a compreensão de que a experiência estética é, na origem, intersubjetiva (compreensão que se baseou, principalmente, na visão de Bollas a respeito do primeiro encontro intersubjetivo como um encontro estético), parece-me que lançar um enfoque sobre o caráter intersubjetivo da experiência estética, indicando a relação desta com as múltiplas experiências intersubjetivas que se suplementam na constituição do psiquismo, seria um bom modo de justificar um equivalente olhar de complementaridade para as experiências estéticas. Foi com este ímpeto que iniciei a feitura do capítulo cinco e escrevi sua primeira parte, no qual o artigo de Coelho Junior e Figueiredo (2004) sobre as figuras da intersubjetividade na constituição subjetiva ofereceu uma importante sustentação. Aliás, o próprio título do quinto capítulo (que forma uma parte do título da tese) foi inspirado pelo subtítulo do artigo destes autores (dimensões da alteridade) e pelo título do livro, *Dimensões da intersubjetividade* (Coelho Junior, Salem e Klautau, 2012) no qual o artigo compõe um capítulo.

Por fim, na segunda parte do capítulo cinco, já em vias de encerrar a tese, examino tão pormenorizadamente quanto pude minha experiência com Jorge, antes referida, fazendo uso, dentro do possível (isto é, considerando a teoria que efetivamente foi evocada em mim ao pensar em Jorge), do instrumental teórico construído até então. Evoco e articulo também algumas ideias de Michael Balint, ideias que me vieram à mente quando discorria sobre as dimensões da intersubjetividade, particularmente ao tratar da dimensão transubjetiva e que, enquanto me debruçava sobre meu encontro com Jorge, pareceram-me potencialmente frutíferas para oferecer algum sentido ao que se passou entre nós.

A experiência com Jorge, é preciso dizer, permaneceu como um tipo de pano de fundo de toda a pesquisa empreendida ao longo dos anos do doutorado, como o impulso inicial e, ao mesmo tempo, como um tipo de farol indicando o lugar onde eu queria chegar. Deste modo, se a retomo apenas ao fim da tese, é exatamente porque ao longo do caminho fui construindo uma plataforma teórica que me permitiu, gradativamente, dar algum sentido a uma experiência que originalmente foi apenas vivida como um encontro inquietante e inquiridor. Assim, somente ao fim da jornada me vi em condições de oferecer ao leitor, e a mim mesmo, fios de sentido razoavelmente compreensíveis, ainda que parciais.

Tendo apresentado estes percursos (tanto o caminho que levou à constituição da experiência estética como problema de pesquisa, quanto o próprio caminho trilhado na pesquisa), penso que é importante que assentemos o terreno para que o leitor e eu possamos caminhar em campo comum ao falarmos sobre estética e, principalmente, sobre a relação entre psicanálise e estética, que é o que mais nos interessa aqui. O próximo tópico consiste nesta tentativa de indicar em que terreno caminharemos.

### **Nota sobre estética e psicanálise**

A palavra estética tem sua raiz no grego *aisthesis*, que significa sentir (Santaella, 1994, p. 11), sensação ou percepção sensível (Vázquez, 1999, p. 8). Conforme apontam Santaella (1994) e Vázquez (1999), o filósofo alemão Alexander Baumgarten, no século XVIII, foi o primeiro estudioso a construir uma teoria sistemática da estética e a utilizar de uma maneira filosófica o termo estética em sua obra *Reflexões filosóficas sobre algumas questões pertinentes à poesia*. Nesta obra Baumgarten define a Estética como a ciência da percepção, uma teoria do saber que se apreende pela sensibilidade, em oposição ao saber advindo da razão. O objeto próprio de estudo da Estética seria a beleza (Cohen, 1982, apud Santaella, 1994).

Muito antes de Baumgarten, no entanto, os filósofos se ocuparam do problema da beleza, isto é, sobre a definição de beleza e sobre as possibilidades e impossibilidades de acesso a ela. Nas épocas clássicas cabia à filosofia estudar as propriedades do objeto que o enquadravam na categoria do belo. No entanto, ao longo do desenvolvimento da filosofia essa concepção foi cedendo lugar ao reconhecimento de que o campo estético não poderia se restringir ao belo, mas também deveria abarcar outras categorias, como o feio, o risível, o sublime, o trágico, o cômico, dentre outros (Suassuna, 1975). Nesse sentido, Suassuna (1975) pensa ser pertinente utilizar o termo Beleza para se referir ao campo maior de investigação da estética, dentro do qual se situam todas as categorias:

definimos a Estética como a Filosofia da Beleza, sendo, aqui, a Beleza algo que, como o estético dos pós-kantianos, inclui aquele amargor e aspereza que lhe via Rimbaud – a fase negra de Goya, a pintura de Bosch e Breughel, o luxuriante, monstruoso e contraditório barroco, as gárgulas góticas, o românico, as Artes africanas, asiáticas e latino-americanas, os trocadilhos obscenos de Shakespeare, o trágico, o cômico –, todas as categorias da Beleza e cânones da Arte, afinal; e também, naturalmente, o Belo, nome que fica reservado àquele tipo especial de Beleza que se fundamenta na harmonia e na medida em que é fruída serenamente (p. 14).

Suassuna (1975) expõe a ampla discussão existente no campo e na história da filosofia a respeito dos critérios de definição da beleza. Há, por exemplo, de um lado, os objetivistas, que seguindo a tradição de Platão, para quem o objeto é tanto mais belo quanto mais próximo da beleza absoluta do mundo suprassensível, argumentam que a beleza é uma propriedade intrínseca do objeto, ao qual podemos, de modos diferentes, nos aproximarmos parcialmente. Por outro lado, há os subjetivistas, que seguem a esteira do pensamento kantiano, para quem a beleza é puramente uma construção do espírito do contemplador. Entretanto, independente do vértice a partir do qual se aborda o problema, o fulcro da investigação estética repousa sob a problemática da relação do sujeito com os objetos e, mais especificamente, sob a questão das possibilidades e impossibilidades de acesso ao real dos objetos. A esse respeito, Suassuna (1975) afirma que a Estética seria uma espécie de “reformulação da Filosofia inteira em relação à Beleza. Por isso, no campo da Estética, estudamos, entre várias outras coisas, as relações entre a Arte, o conhecimento e a Natureza” (p. 16).

Neste sentido, é necessário fazer uma distinção entre o estético e o artístico, visto que, como defendido por Vázquez (1999), a Estética não deve ser restringida a uma filosofia do belo, nem mesmo a uma filosofia da arte ou uma ciência geral da arte. O autor aponta a necessidade de dar ênfase à concepção original de estética, isto é, sua vinculação ao sensível. Desse modo, ele considera que embora o campo da arte ocupe um lugar privilegiado no universo estético, é necessário expandir o conceito de estético a todos os objetos que tenham qualidades estéticas, isto é, que nos toquem pela via sensível, sejam objetos criados pelos homens com fins

abertamente artísticos, objetos da natureza ou mesmo produtos técnicos ou industriais. Esta expansão da concepção de estético nos dá margem para considerar, na investigação de problemáticas referentes à estética, tanto a subjetividade de quem está diante do objeto quanto o momento histórico-cultural em que tal objeto é produzido (no caso de um objeto criado pela ação humana) ou encontrado (em caso de objeto natural). Por fim, Vázquez (1999) define então a Estética como “a ciência de um modo específico de apropriação da realidade, vinculado a outros modos de apropriação humana do mundo e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre” (p. 47).

Dentre todas as possíveis definições da Estética, nos interessa particularmente a concepção kantiana, tendo em vista os propósitos desta pesquisa. Conforme pontua Suassuna (1975), estudiosos pós-kantianos, baseados na concepção de Kant de que a beleza não é uma propriedade intrínseca do objeto “mas sim uma construção do espírito do sujeito, não tardaram . . . a considerar como fato estético fundamental a *experiência estética, isto é, a experiência pessoal de cada um*” (p. 20, grifos meus). Estes estudiosos são referidos por Suassuna como *estetas psicologistas*, visto que passaram a considerar a Estética como um capítulo da psicologia experimental, de modo que “toda especulação filosófica dentro da Estética passou a ser considerada suspeita, espúria, “mística”, idealista etc.” (p. 20). Não compartilho dessa visão a respeito da investigação filosófica, visto que a psicanálise e a filosofia têm um histórico de diálogos muito frutíferos. Além disso, a pesquisa que aqui empreendo não pertence ao campo da psicologia experimental. No entanto, parece-me que a experiência estética, como o campo da experiência singular do sujeito, é o terreno propício para a investigação psicanalítica, ideia que se depreende de Suassuna, que afirma que a Estética da “projeção sentimental”, criada por Lipps, e a “Estética psicanalítica – criada a partir dos estudos estéticos de Freud – são as mais destacadas entre todas as Estéticas psicológicas” (Suassuna, 1975, p. 188).

A Estética da projeção sentimental, ou endopatia, proposta por Lipps, afirma que tanto a criação da obra quanto a fruição do espectador são explicáveis como produtos da exteriorização dos impulsos do artista ou do contemplador. Nessa perspectiva, entende-se que “o artista como que se metamorfoseia na obra, identificando-a consigo mesmo, com os traços profundos de sua vida psicológica interior” (Suassuna, 1975, p. 188). O mesmo aconteceria com o contemplador. Esse se identificaria com a obra, transformando-se nela, “projetando, na obra, sua própria psicologia profunda, os movimentos de sua consciência” (Suassuna, 1975, p. 188).

De acordo com Suassuna (1975), Wilhelm Worringer, contrapondo-se à Lipps, considera que o fundamento da experiência estética não está apenas na projeção de nossa vida interior, sendo esta apenas um de seus polos. Um outro polo, contrário a este, é, em sua visão, “um desejo de abstração” (Suassuna, 1975, p. 190). Isto é, de um lado haveria artistas que realmente partiriam da projeção de seu mundo interior para a criação da obra, outros, no entanto, veem “o mundo e sua própria vida interior como uma espécie de caos desordenado cuja contemplação só pode causar desgosto” (p. 190). Esses, por sua vez, no ato de criação, “preferem criar um outro universo, mais puro porque mais abstrato e mais afastado, tanto das formas caóticas do mundo, quanto de sua desordenada e impura subjetividade” (p. 190). Sintetizando os três modos supramencionados de pensar a Estética, Suassuna (1975) defende que

tanto a Estética da endopatia, quanto a psicanalítica ou quanto a da abstração de Worringer, aclaram vários aspectos de muitos problemas estéticos. Assim entendidas, trazem contribuição valiosa aos estudos estéticos. Entendidas porém num sentido radical e sectário, podem prejudicá-los seriamente (p. 190).

Essa afirmação de Suassuna é, em si, valiosa para a tese que aqui introduzo ao leitor, pois se apresento de maneira bastante sucinta e esquemática, para não dizer canhestra, o campo da Estética, não é porque pretendo, nas páginas que se seguem, empreender uma investigação que trafegue por todo esse campo, mas sim para reconhecer, desde já, a enorme amplitude do terreno e afirmar o lugar de direito da psicanálise como ocupante de uma parte dele, principalmente no que concerne à problemática da experiência estética.

A esse respeito, Frayze-Pereira (2005) chama a atenção para a proximidade existente entre a experiência estética e a experiência psicanalítica. O autor argumenta que a psicanálise não é um mero conjunto de noções e conceitos capazes de dar sentido ao sensível. Embora, entre as possibilidades da psicanálise esteja a da construção de uma rede conceitual e metapsicológica, isto se faz, desde Freud, de uma posição ambígua, posto que o pensamento psicanalítico se constrói a partir de uma prática, pois pensar psicanaliticamente significa escutar, de maneira implicada, as questões comoventes, singulares e perturbadoras daquele que sofre. “Nesse processo”, afirma Frayze-Pereira (2005), “cabe ao psicanalista, junto ao seu outro, dar forma à dor do inarticulado que, por seu próprio modo de ser, excede toda tentativa de representação” (p. 38). Na visão do autor, isso não é muito diferente do que se passa no campo do fazer artístico, já que o artista também está lidando com este *além-da-representação*. Ele está tentando colocar no mundo algo que nunca foi visto, ouvido ou tocado antes da instauração do artista. Desse modo,

pensar esteticamente supõe fazer contato com este campo de passagem entre o não-ser artístico e a forma perceptível, assim como pensar psicanaliticamente implica transitar entre o não-dito e o dizível. A Estética pode, assim, ser entendida como o trabalho de dar a compreender a experiência estética cujo campo privilegiado (isto é, não exclusivo) é formado pelas artes. Fundamental, desde a dinâmica da presença e da ausência do sensível, a experiência estética é vizinha da experiência psicanalítica: *uma silenciosa abertura ao que não é nós e que em nós se faz dizer* (Frayze-Pereira, 2005, p. 38, grifos do autor).

Essa maneira de pensar a Estética valida a interface entre essa disciplina e a psicanálise, na medida em que enfatiza, em ambas, a dimensão da experiência. Os aportes contributivos que a psicanálise pode trazer para os estudos estéticos se assentam, sobretudo, em sua possibilidade de pensar o campo da experiência. Isto é, em seu constante esforço de oferecer forma ao informe, de dizer o não-dito e de pensar o impensado.

Neste ínterim, lembremos do poema de Álvaro de Campos<sup>4</sup>, que constitui a epígrafe desta introdução. O poeta alude ao paradoxo do sentir. Sentir é o caminho da plenitude. O caminho da contemplação da beleza absoluta. Sentindo é que a alma se dirige a Deus. Em versos que estão na sequência dos citados na epígrafe, o poeta diz: “Cada alma é uma escada para Deus/ Cada alma é um corredor-Universo para Deus” (Pessoa, 2012 [s.d], p. 277). Mas sentir é, ainda, a vereda da apropriação dessa beleza, do tornar-se como ela: “Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas/ . . . Mais completo serei pelo espaço inteiro fora/ Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for” (p. 277). Por outro lado, a abertura ao sentir é a abertura à violência da realidade, ao excesso, à impossibilidade de apreensão total daquilo que está diante e dentro de nós.

Embora o poeta não se refira diretamente à beleza em sua poesia, faço essa correlação porque suas referências a Deus me fazem lembrar das diversas passagens bíblicas em que o divino é retratado como algo que assombra por sua beleza. Uma beleza que atrai, tal como Álvaro de Campos escreve em outra estrofe: “Cada alma é um rio correndo por margens de Externo/ Para Deus e em Deus com um sussurro soturno” (p. 277), mas que, ao mesmo tempo, causa temor. Assim é que, por exemplo, no episódio da transfiguração de Jesus<sup>5</sup>, Pedro, o apóstolo, sugere a construção de tendas para que fiquem por tempo indeterminado no alto do monte a contemplar a beleza que se lhe apresentava, para, no momento seguinte, prostrar-se ao chão com o rosto em terra, aterrorizado ao ouvir a voz de Deus (Bíblia Sagrada: nova versão internacional, 2017, Mateus, 17:1-6). De maneira análoga, Ezequiel lança-se ao chão, ao ver

<sup>4</sup> Heterônimo de Fernando Pessoa.

<sup>5</sup> Sobre o uso de textos bíblicos Ogden (2012, p. 203) escreve: “Vou tratar a escrita desse trecho como um texto literário, não como um texto religioso e, desse modo, vou considerar as figuras e os acontecimentos descritos na história não como expressões com significado teológico, mas como expressões de verdades emocionais a que é possível chegar mediante uma forma particular de pensamento.” É também a partir desta perspectiva que, neste trabalho, tratamos os textos bíblicos.

Deus como um fogo e cujo resplendor ao seu redor era como a aparência de um “arco-íris nas nuvens de um dia chuvoso” (Bíblia Sagrada: nova versão internacional, 2017, Ezequiel, 01:28).

Este paradoxo da beleza me traz à recordação a frase com a qual Platão encerra o diálogo *Hípias maior*: “o belo é difícil” (Platão, 1980 [s.d], p. 20). A conclusão de um longo debate entre Sócrates e Hípias sobre a natureza do belo é apenas a afirmação de sua complexidade. Parece que a dificuldade de definição racional do belo reside precisamente em seu paradoxo. A beleza nos move em sua direção, nos captura, mas nos assombra, ao mesmo tempo. No estado de assombro, ou de um regozijo assombrado, paralisados, como podemos pensar sobre ela? Se retomarmos a poesia de Álvaro de Campos, temos que a beleza é vivida, sentida de todas as maneiras, como excesso, para que depois a pensemos. Primeiro somos impactados, imergimos na beleza. Depois pensamos sobre nossa experiência com ela.

Neste sentido, é interessante a ordem temporal das estrofes de Álvaro de Campos. Primeiro ele diz que quanto mais sentir, mais será como Deus, mais terá dentro de si o universo. Depois, na estrofe seguinte, ele fala do movimento em direção à Deus: a alma como uma escada, um corredor, um rio. Se pensarmos em Deus como a representação da beleza absoluta, podemos refletir que primeiro é necessário viver a experiência, fundir-se, perder-se nela, e depois, num segundo momento, separar-se, ver-se de longe, e mover-se em direção a ela, na tentativa de compreendê-la. Esta ideia nos conduz à experiência psicanalítica, na medida em que o arcabouço conceitual psicanalítico nasce como tentativa de dar a compreender a experiência sensível vivida entre analista e analisando, de modo análogo à Estética, como campo de investigação que se propõe a investigar e conceitualizar a experiência estética (Frayze-Pereira, 2005). Estamos, pois, em ambos os casos, no campo do sensível: no terreno daquilo que precisa ser vivido e só depois teorizado.

Tendo em mente a proposição de Suassuna (1975) de que o termo beleza seja utilizado para abarcar todas as categorias estéticas, podemos vislumbrar uma relação bastante próxima entre, de um lado, o poema de Álvaro de Campos e a experiência psicanalítica e, de outro, entre esta e a experiência estética. O psicanalista, assim como o artista, é alguém que precisa “sentir tudo, de todas as maneiras” (Pessoa, 2012 [s.d], p. 277), que precisa abrir-se à realidade em suas múltiplas formas. Nos encontros com nossos pacientes nos vemos imersos no trágico, no horrível, no feio, mas também no belo, no sublime e mesmo no cômico. Tudo isto faz parte da beleza, entendida desse modo ampliado. Na poesia do escritor português, esta beleza é Deus, aquele contém tudo.

O analista é, então, aquele que precisa, sentir/viver/ser a beleza que se afigura em cada encontro, ele precisa ser capaz de “viver em comum com a fúria das almas” (Pessoa, 2012 [s.d], 277) e depois ser quem corre “por margens de Externo” (Pessoa, 2012 [s.d], 277) nessa beleza multifacetada, para poder, de encontro em encontro, quem sabe, lançar luz a alguma destas facetas. Nesse sentido, Zilli (2016) defende que o trabalho psicanalítico é um trabalho estético, visto que é “um trabalho do sentir e pensar, do deixar-se afetar e elaborar” (p. 19). É precisamente neste campo da afetação, isto é, do que posso denominar como experiências estéticas pessoais, que remonto o início do interesse pelo tema desta pesquisa, como já compartilhei com o leitor.

Dito isto, penso que é importante esclarecer ao leitor, brevemente, como compreendo certas expressões que se referem a experiências estéticas diversas e que tem papel central nesta tese. Em primeiro lugar, é preciso dizer, que utilizo a expressão *experiência estética* como uma espécie de *termo guarda-chuva* que comporta fenômenos distintos de caráter estético.

Ao falar de *impacto estético* estou me referindo ao instante inicial preciso, não mensurável cronologicamente, em que alguém se vê diante de um objeto e é levado a experimentar determinadas sensações, que podem ser de prazer, de desagrado, de terror, de angústia etc. Ou seja, podemos considerar que o impacto estético é como um ponto nodal em uma encruzilhada que pode levar a experiências estéticas diversas.

Diferencio *impacto estético* de *momento estético*. Este último já seria um passo adiante na encruzilhada, quando o indivíduo se vê experimentando uma sensação de enlevamento, de fusão com o objeto. Bollas cita Murray Krieger, ao definir o momento estético como uma experiência de “atenção enlevada, intransitiva” (Krieger, 1976, p. 11, apud Bollas, 1987/2015, p. 67), e prossegue, afirmando que neste tipo de experiência o tempo parece suspenso e a “ressonância profunda entre sujeito e objeto . . . fornece à pessoa uma ilusão produtiva de harmonia com um objeto” (p. 67). Bollas, entretanto, utiliza os termos momento estético e experiência estética como sinônimos, ambos aparecendo em seu texto como expressões intercambiáveis. Nesta tese penso o momento estético como um tipo (entre outros tipos) de experiência estética. Berenson (1972) define o momento estético da seguinte forma:

Na arte visual o momento estético é aquele instante fugaz, tão breve a ponto de ser quase infinito, em que o espectador está de acordo com a obra de arte que está olhando, ou com a realidade de qualquer espécie que o próprio espectador vê em termos de arte, como forma ou cor. Ele deixa de ser seu eu comum, e o quadro ou a construção, estátua, paisagem ou realidade estética não mais está fora dele. Os dois tornam-se uma entidade; o tempo e o espaço são abolidos e o espectador é possuído por uma percepção. Quando recobra a consciência rotineira é como se tivesse sido iniciado em mistérios iluminadores, exaltadores e formativos. Em resumo, o momento estético é um momento de visão mística (Berenson, 1972, p. 82).



Embora Berenson (1972) especifique que está se referindo ao momento estético na arte visual, parece-me que sua descrição concorda com experiências vividas com outros tipos de objetos, tal como a música. Muitas experiências vividas por James Rhodes com a música clássica, narradas em sua autobiografia, como o leitor verá, parecem pertencer a esta categoria.

Outro tipo importante de experiência estética abordada neste trabalho é o *conflito estético*. Esta é uma modalidade de experiência especificamente conceituada pelos psicanalistas Donald Meltzer e Meg Harris Williams (1988/1994), e que diz respeito a um conflito que seria precocemente vivido pelo bebê em sua relação com o objeto primário. Este se veria impactado esteticamente pelo exterior do objeto, isto é, por aquilo que pode captar sensivelmente, ao mesmo tempo em que precisaria construir, por meio da imaginação criativa, o que não é sensivelmente acessível. O objeto primário seria, nesta perspectiva, um objeto enigmático. Por último, outra importante modalidade de experiência a ser abordada é o *encanto*. Este é um fenômeno conceituado pelo psicanalista Gilberto Safra (1998), que se refere à experiência estética vivida pelo bebê quando seu gesto espontâneo encontra um objeto que permite ser por ele criado, abrindo-se para ele o campo da ilusão criativa.

Essas diferentes experiências são abordadas, ao longo da tese, de um lado, como facetas dos processos de constituição subjetiva e, de outro, como elementos presentes nas experiências estéticas posteriores potencialmente transformativas.

Em uma entrevista concedida a Kleber Duarte Barretto, Elsa Oliveira Dias, Melany Schwartz Copit e Tânia Vaisberg, Gilberto Safra afirma o seguinte a respeito da experiência estética:

O que chamo de experiência estética não tem nada a ver com a arte, com a ciência do belo (risos). Chamo de experiência estética algo que está relacionado à própria raiz da palavra, que tem a ver com os sentidos humanos. Tradicionalmente, os sentidos, o corpo, na psicanálise, não estão muito bem colocados. Experiência estética é isso: ocorre desde o início da vida e marca o encontro de uma criança com um outro ser humano. É o acontecimento originário que possibilita o emergir do humano. Mas, a experiência estética, como estava dizendo, não é só a da beleza, é também a do horror, do medo ontológico. É tudo aquilo que funda e coloca o homem numa dimensão que o faz acontecer . . . Isso que é originário no bebê, observo que acontece muitas vezes na vida. Não só em diferentes etapas de vida, mas em diferentes situações que a gente vai tendo que lidar em nossa época. São situações que falam, que assinalam, que emergem, independentemente da vontade humana. (Jornal do CRP – São Paulo, 1999, p.6).

É a partir desta perspectiva complexa, multifacetada, que tentei abordar a experiência estética em suas muitas dimensões, tanto como fenômeno constitutivo originário, quanto em suas apresentações e representações transformativas no decorrer da vida.

Por fim, antes de seguirmos para o primeiro capítulo, é preciso apontar a maneira como abordo o tema que aqui se levanta como problemática de pesquisa. Isto é, é preciso dizer algumas palavras sobre a metodologia.

## METODOLOGIA

---

A pesquisa foi efetuada por meio do método psicanalítico, embora não no ambiente do consultório, já que a validade deste método não se restringe a investigações realizadas na intimidade da clínica psicanalítica. Nas palavras de Figueiredo e Minerbo (2006), o método psicanalítico “pode ser usado para interpretar qualquer fenômeno que faça parte do universo simbólico do homem: sessões de psicoterapia, entrevistas, qualquer tipo de material apresentativo-expressivo (projetivo), fenômenos sociais ou institucionais, material clínico colhido de grupos de pacientes” (p. 274).

Naffah Neto e Cintra (2012) intitulam de pesquisa-escuta a pesquisa realizada com o método psicanalítico. Esta é efetuada sob as égides da associação livre (por parte do paciente) e da atenção flutuante (por parte do analista). É neste contexto que emergem os sentidos, oriundos de processos inconscientes. De acordo com os autores esse tipo de pesquisa pode extrapolar o trabalho em consultório e expandir-se para outros objetos, como “uma biografia, uma obra de arte” (p. 42) e, mesmo nesses casos “a pesquisa-escuta implica, de forma análoga, uma atitude passiva de se deixar impregnar pelo outro . . . para depois destilar, das marcas desse encontro os ingredientes necessários à formulação do conhecimento buscado” (p. 42).

Essa concepção de pesquisa em psicanálise dialoga com algumas ideias do filósofo Mikhail Bakhtin, particularmente os conceitos de dialogismo e alteridade (Souza e Albuquerque, 2012). Nessa perspectiva, a pesquisa em ciências humanas, de modo geral, e em psicanálise, em particular, deve ser realizada considerando sua dimensão dialógica, já que o modelo de relação estabelecido nesse tipo de pesquisa não é do tipo *sujeito-objeto* e sim *sujeito-sujeito*. O *outro* pesquisado, portanto, não está apassivado diante do olhar do pesquisador, ao contrário, ele também está produzindo um saber, saber este que precisa ser considerado no processo de pesquisa: “o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado como coisa porque, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode tornar-se mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico” (Bakhtin, 2003, p. 400, apud Souza e Albuquerque, 2012, p. 111).

Além disso, é preciso considerar sempre a alteridade radical do outro, seu aspecto inelutável de estranheza. Portanto, no processo de pesquisa em que o outro é um sujeito é impossível escapar da dimensão intersubjetiva, isto é, da afetação mútua entre pesquisador e pesquisado. Nesse sentido, como afirma Amorim (2004) a partir das ideias bakhtinianas, a atividade de pesquisa seria “uma espécie de exílio deliberado onde a tentativa é de ser hóspede e anfitrião ao mesmo tempo” (p. 26). Amorim (2004) chama atenção para a ambiguidade do

equivalente para hóspede na língua francesa, *hôte*, “que significa tanto hóspede como anfitrião” (p. 26). Referindo-se ao lugar do pesquisador, ela afirma que este é um hóspede [*hôte*] no país do outro.

O pesquisador, portanto, é tanto o hóspede quanto o anfitrião, o que nos aponta novamente para o inelutável aspecto intersubjetivo da pesquisa. Penso que conceber a pesquisa considerando as noções bakhtinianas está de acordo com aquilo que Christopher Bollas (2007/2013) chama de par freudiano, a saber, o par fundamental *associação livre-atenção flutuante*, visto que este pode ser considerado uma postura ética diante da multiplicidade de fenômenos que decorrem das dimensões dialógicas e alteritárias da pesquisa em psicanálise. Por outro lado, se o outro é um estranho, tornando-se estrangeiro “pelo simples fato de eu pretender estudá-lo” (Amorim, 2004, p. 31), ele é também familiar, na medida em que fazemos todos parte da comunidade humana. Fazer pesquisa em ciências humanas é, pois, caminhar no fio da navalha, nesse campo da estranheza familiar. A esse respeito, Souza e Albuquerque (2012) dizem que “quando um determinado sujeito se abre para o conhecimento de outro indivíduo, deve conservar certa distância, pois, abrir-se para o outro é, neste caso, permanecer também voltado para si” (p. 110).

Penso que esse modo de compreender a pesquisa em ciências humanas, e em particular a pesquisa psicanalítica, justifica a exposição das experiências pessoais antes apresentadas, pois explícita, de antemão, minha implicação no tema investigado e, logo, o lugar de onde parto quando narro meu encontro com Jorge, quando exponho minha compreensão das experiências de James Rhodes narradas em sua autobiografia, quando reflito sobre as experiências fictícias dos personagens Anne e Cole e mesmo quando apresento as teorias e vinhetas clínicas dos diversos autores ao longo de toda a tese e proponho interlocuções entre eles. Ao fazer isto, não estou partindo de um lugar de suposta neutralidade absoluta. Ao contrário, me coloco como sujeito diante de outros sujeitos, em uma escuta implicada, ainda que seja da teoria ou das obras de ficção, de modo que, de fato, o que estou analisando em cada caso é o que Ribeiro, Flores e Ramos (2022) intitulam de *fragmento intersubjetivo*.

Os autores pontuam que a pesquisa psicanalítica é sempre realizada a partir do que André Green (1987/2017) denomina o mito de referência do psicanalista, noção que se refere a um conjunto formado pela leitura dos psicanalistas que nos antecederam, pelos constantes diálogos com os colegas, pela escuta de nossos pacientes e pelos vestígios de nossa análise pessoal, às quais os autores acrescentam as supervisões realizadas e as próprias experiências de

vida do pesquisador-psicanalista. Neste sentido, quando escutamos o paciente com a atenção livremente flutuante ou quando estamos envolvidos em uma pesquisa-escuta (Cintra & Naffah-Neto, 2012), ainda que seja de uma obra de ficção, uma autobiografia ou um texto teórico, este mito de referência que compõe a subjetividade do pesquisador-psicanalista precisa ser levado em consideração. Desta maneira, podemos dizer que

o que vai realmente se tornar o objeto de pesquisa é um fragmento derivado da experiência, a partir de uma variedade de situações nas quais o psicanalista está envolvido. Trata-se sempre de como determinada experiência, seja de escuta clínica, seja de leitura de um texto, afetou o pesquisador-psicanalista, tornando-se não apenas um fragmento clínico ou teórico a ser investigado, mas o que podemos chamar de um *fragmento intersubjetivo* (Ribeiro et al., 2022, p. 33, grifos dos autores).

Para exemplificar este modo de compreender a pesquisa em psicanálise, os autores refletem sobre a forma como Freud (1914/1996a) interpretou a estátua de Moisés construída por Michelangelo e como Thomas Ogden (2013) lê os poemas de Robert Frost. Tanto Freud quanto Ogden deixam-se afetar pelas obras, permitindo-se impactar por elas, para depois tentarem captar algo que expande a compreensão da obra e de si mesmos. Estes exemplos levam-me a pensar nas minhas próprias experiências. Tanto minhas experiências estéticas pessoais quanto meu encontro com Jorge foram experiências de profunda afetação e, em grande medida, o que me moveu na direção desta pesquisa foi o ímpeto de tentar compreender o que se passou.

Os autores (Ribeiro et al., 2022) abordam ainda a maneira como Ogden realiza a leitura dos textos psicanalíticos, particularmente daqueles que apresenta no livro *Leituras criativas*. Nesse livro Ogden (2014) expõe o que chama de “leitura transitiva” (p. 22), um modo de ler no qual se faz ativamente algo ao texto, o tornando do leitor, que o interpreta de modo a acrescentar algo que não estava explicitamente ali antes da leitura. Ogden (2014) identifica, por exemplo, o início da teoria das relações de objeto em *Luto e melancolia* de Freud, afirmando não mais conseguir ler este texto da mesma forma após ter se familiarizado com a teoria kleiniana. A voz de Klein, “aparece no texto freudiano, bem como se dá em um processo de pesquisa cuja metodologia porta esta qualidade polifônica, em que a serialidade é substituída por um conjunto de vozes capazes de iluminar um conceito ou um fenômeno clínico” (Ribeiro et al., 2022, p. 37).

É com este espírito que me coloquei a ler os textos teórico-clínicos ao longo da tese. Assim, ao ler as exposições que faço das ideias de Freud, Winnicott, Christopher Bollas, Donald Meltzer, Gilberto Safra, Michael Balint, dentre outros, o leitor deve ter em mente que não se trata de exegeses dos textos com o intuito de destrinchar pormenorizadamente os sentidos

pretendidos pelo autor em questão. Li-os na perspectiva de uma pesquisa-escuta guiada pela atenção livremente flutuante e pelo viés de uma leitura transitiva, de modo que minha leitura de Winnicott, por exemplo, é matizada por meu conhecimento de seus antecessores e contemporâneos, tais como Freud, Klein e Balint, mas também pela leitura de autores da atualidade, como Safra e Bollas, que fazem apropriações particulares do texto winnicottiano. O mesmo pode ser dito sobre a maneira como apresento todas as ideias ao longo desta tese.

Isso não significa dizer que me despreocupe do rigor de compreender e apresentar as ideias do autor dentro do seu próprio contexto teórico, clínico e mesmo histórico, tendo apenas os “forçado a dizer o que eu gostaria”. O leitor perceberá, assim espero, que me esforcei por esclarecer, sempre que ideias centrais foram apresentadas, como estas aparecem especificamente no pensamento dos autores que as desenvolveram. As ressalvas feitas anteriormente servem apenas para deixar claros, de saída, dois fatores fundamentais. Primeiramente, por maior que seja o meu esforço no sentido do rigor proposto, a apresentação que faço destes autores é sempre uma apropriação pessoal, levando em conta o recorte específico que fiz deles com vistas a pensar o meu problema de pesquisa e considerando também o meu próprio mito de referência (Green, 1987/2017). Em segundo lugar, após a apresentação das ideias, guiado pelo objetivo da pesquisa, proponho sempre diálogos e aproximações entre diferentes autores e conceitos.

Por fim, parece-me importante justificar a razão pela qual trânsito, no decorrer da tese, por autores pertencentes a escolas teóricas às vezes diversas, propondo pontes e diálogos nem sempre evidentes entre eles. Adiante justifico esta postura.

Como referido anteriormente, o conceito de objeto transformacional, de Christopher Bollas, foi um dos grandes impulsionadores para a formulação da problemática de pesquisa. Depois disso o autor estadunidense se tornou, pouco a pouco, uma referência fundamental na pesquisa, de maneira que posso afirmar que, embora eu tenha navegado por uma multiplicidade de autores e ideias, o pensamento de Bollas constituiu uma espécie de coluna vertebral da tese, algo como uma linha-mestra a partir da qual fui alinhavando as diferentes ideias.

Figueiredo e Coelho Junior (2018) propõem considerar o pensamento psicanalítico como dividido em duas grandes matrizes, a saber, a matriz freudo-kleiniana e a matriz ferencziana. Eles consideram que alguns autores contemporâneos transcendem os muros das escolas teóricas, transitando entre as duas matrizes, de modo a estarem inscritos em um campo

que os autores (Figueiredo & Coelho Junior, 2018) intitulam de transmatricial. Christopher Bollas pertenceria a este campo.

Cada matriz corresponde a uma forma de adoecimento e uma conseqüente estratégia de cura. Na matriz freudo-kleiniana, estamos diante de adoecimentos que se dão por *ativação* de defesas contra angústias, enquanto na matriz ferencziana, nos deparamos com adoecimentos psíquicos mais precoces que ultrapassam a capacidade psíquica de defender-se, deixando o sujeito em um estado de passividade. Figueiredo e Coelho Junior (2018) falam então de adoecimentos por passivação e por ativação. Winnicott seria um representante da matriz ferencziana, enquanto Bion seria um expoente da matriz freudo-kleiniana. Psicanalistas como Roussillon, Anne Alvarez, André Green e Christopher Bollas (embora o livro de Coelho Junior e Figueiredo não inclua um tópico especificamente dedicado a Bollas), atravessariam paradigmas tanto no que diz respeito à psicopatologia quanto às estratégias clínicas. Estes analistas contemporâneos não criaram escolas psicanalíticas apartadas do restante da psicanálise, ao contrário, “são pensadores que, cada um explorando seu viés particular, fazem esforços no sentido de articulação, do que dão testemunho as listas de referências bibliográficas que acompanham seus textos” (Figueiredo & Coelho Junior, 2018, p. 188).

Neste sentido, me apropriei não apenas de alguns conceitos bollasianos, mas do próprio modo transmatricial com que Bollas faz uso das teorias psicanalíticas. O autor defende uma visão pluralista da psicanálise, comparando as teorias psicanalíticas a formas de percepção:

Uma teoria é um fenômeno metassensual. Ela permite que se enxergue coisas não vistas por outras teorias; *para obtê-la como uma possibilidade inconsciente, é necessário que uma necessidade clínica surja. Se declarar contra uma escola de pensamento, é como afirmar que se é alguém de visão e não gosta do que ouve, ou dos dados sensoriais auditivos, ou alguém que declara que confia no que escuta, mas nunca confia no que fareja . . . Se opor de forma radical ao ponto de vista Kleiniano ou Lacaniano sobre a vida mental é intencionalmente reduzir a capacidade psíquica do psicanalista (Bollas, 2007/2013, p. 62, grifos meus).*

Sublinhei um trecho da citação que considero extremamente importante para minha justificativa metodológica. Bollas fala da emergência de uma necessidade clínica que evoca uma teoria capaz de explicá-la. Ora, no decorrer de toda a pesquisa, fui guiado, muitas vezes de modo tácito, por minhas experiências clínicas, pessoais e por outras experiências que eu expunha (sejam experiências reais, como de James Rhodes, ou ficcionais, como de Anne e Cole) de maneira que as teorias foram se concatenando em virtude da necessidade de explicitar facetas destas experiências. Considerando a complexidade das experiências, me orientei na tentativa de construir um trabalho que respeite essa complexidade, transitando entre as diferenças e aparentes paradoxos, sem almejar necessariamente dirimi-los. Penso que, trilhando

este caminho, sigo uma diretriz proposta por Bollas, que considera um dever ético “que todos os psicanalistas tenham uma imersão na orientação teórica das maiores escolas de psicanálise” (Bollas, 2007/ 2013, p. 61), pois na visão do autor, “tal imersão pode aumentar a capacidade perceptiva, expandir a mente, para receber pacientes com *uma sabedoria que apenas pode ser obtida pela passagem entre as diferenças*” (Bollas, 2007/2013, p. 61, grifos meus).

Evidentemente, embora eu tenha tentado seguir este caminho, a sabedoria obtida e colocada em texto, é restringida pela limitação do meu próprio conhecimento das teorias psicanalíticas. Portanto, o que o leitor verá, é claro, não é uma passagem por todas as teorias psicanalíticas, mas por aquelas que eu já conhecia e as que fui conhecendo ao longo da pesquisa e, especificamente, aquelas que foram surgindo em minha mente evocadas pelo problema de pesquisa.

Em outro momento Bollas (2007/2013) afirma que os analistas “precisam aprender todas as teorias que puderem, para que assim se tornem *estruturas-perceptivas inconscientes que permitam aos profissionais participarem mais profundamente da experiência psicanalítica*” (Bollas, 2007/2013, p. 62, grifos meus). Parece que Bollas está afirmando que quanto mais o psicanalista estiver imbuído de teorias diversas, maior será sua capacidade de perceber facetas da experiência psicanalítica e maior será o arsenal que terá à sua disposição para dar a compreender o que se passa nessa experiência. Retomando a relação entre experiência psicanalítica e experiência estética, proposta por Frayze-Pereira (2005), parece-me que o mesmo pode ser dito desta última. Na medida em que intentei compreender neste trabalho, a partir da psicanálise, o que se passa nas experiências estéticas, teorias diferentes podem nos auxiliar a participar mais profundamente dessas experiências e nos ajudar a compreendê-las.

## CAPÍTULO I - ESTÉTICA, ARTE E PSICANÁLISE: CONSIDERAÇÕES EXPLORATÓRIAS

---

Mas bem ficamos sabendo que é também das  
percepções primárias que nascem arpejos e  
canções e gorjeios.  
(Manoel de Barros)

A poetisa portuguesa Matilde Campilho, em uma entrevista concedida a Eric Nepomuceno<sup>6</sup>, ao contar uma experiência arrebatadora que teve ao contemplar um quadro em um museu<sup>7</sup>, diz em certo momento: “Eu acho que a arte faz isso: salva momentos”. Essa é uma frase que parece refletir a experiência da personagem Anne Shirley, do seriado *Anne with an E*, que parece ter tido muitos momentos salvos pela arte. Experiência semelhante parece ter tido Cole, um amigo de Anne. Nos dois tópicos que se seguem apresentarei as experiências desses dois personagens como um prelúdio à discussão subsequente.

### 1.1. Anne Shirley: entre a literatura e a adoção por Green Gables

Anne é uma pequena órfã enviada por engano para os Cuthberts, um casal de irmãos que “encomendaram” um menino para ajudar nos afazeres da fazenda. Estando na carruagem com Marilla Cuthbert, sendo mandada de volta ao orfanato, a menina diz: “Minha vida é um perfeito cemitério de esperanças enterradas. Li essa frase num livro e a repito para me consolar sempre que me decepciono”, ao que Marilla retruca: “Não vejo onde está o consolo”, e Anne explica: “Porque soa tão romântico, como se eu fosse a heroína de um livro”.

No dia anterior, Anne estava arrasada. Após anos de humilhações, maus tratos e violências, entre o orfanato e casas para onde era enviada para trabalhar, ela finalmente acredita ter chegado a sua oportunidade de ser uma filha (“Não costumam me levar para uma casa como filha. Pode imaginar que benção é isso, e como eu estou feliz”, diz Anne a Matthew Cuthbert no caminho para o lugar onde acredita que será seu lar), apenas para descobrir, ao chegar em Green Gables, um belo povoado na ilha do príncipe Eduardo, que tudo não se passou de um engano: “Eu já devia saber. Deveria saber que ninguém iria me querer”, diz Anne chorando,

---

<sup>6</sup> Link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=VldpHiRir4c>

<sup>7</sup> Essa experiência é retomada e detalhada no capítulo cinco.



após Marilla, irritada, dizer a seu irmão, Matthew, na frente de Anne: “Isto foi uma grande confusão. Ela precisa voltar!”.

Anne chora a noite inteira, mal se alimenta no jantar, mas no dia seguinte, a caminho do orfanato, na carruagem com Marilla, está tagarela, como é seu costume. Fala sobre a vida, sobre a paisagem, sobre seus cabelos ruivos, cita trechos de literatura. “É melhor imaginar do que lembrar”, diz Anne em outro contexto. De fato, sua imaginação é seu refúgio. Uma imaginação que parece utilizar o material das histórias que leu. No caminho para a velha vida, deixando para trás a esperança de ser adotada, Anne parece usar a literatura para salvar este momento, como parece ter salvado tantos outros. Quantos momentos da vida de Anne foram salvos pela arte? De momento a momento a arte pode salvar uma vida inteira?

No desenrolar da história de Anne, sabemos que ela voltará aos Cuthberts e será verdadeiramente adotada, diretamente pelos dois irmãos e indiretamente por boa parte da comunidade de Green Gables. Mas até que isto aconteça alguns obstáculos se interporão entre Anne e seu anseio de ser uma filha. Será acusada de roubo por Marilla e será enviada novamente ao orfanato, fugirá deste, declamará poemas numa estação de trem para conseguir dinheiro, e, num momento sombrio, ao ser encontrada por Matthew, que deseja levar-lhe para casa e corrigir o erro da acusação, dirá: “Sou minha própria família agora e só preciso de mim mesma!”.

Anne, ao chegar pela primeira vez em Green Gables e ser rejeitada por Marilla, responde, em lágrimas, quando lhe é perguntado o seu nome: “O que isso importa? Não ficarei o suficiente para a senhora lembrar”. E se, de fato, se concretizasse a dolorosa e amargurada declaração de Anne e ela se tornasse a sua própria família? Se ela não se tornasse uma lembrança (e mais, uma presença) amorosa para os Cuthberts, assim como os Cuthberts presenças amorosas para ela? A arte bastaria para lhe salvar? O acolhimento dos livros seria suficiente?

Parece que Anne, que foi privada de tanta coisa desde o início da vida, sendo seus pais “pobres feito ratos de igreja” (como ela se refere a eles em certo momento), e tendo ambos morrido quando Anne ainda tinha três meses de idade, foi acolhida pelas histórias. Entretanto, parece que permaneceu sempre o anseio por uma realidade que a fizesse, não renunciar às histórias, mas que pudesse conviver com elas. Uma realidade que, talvez, diminuísse a necessidade de fugir para as histórias. É o que parece começar a acontecer quando Anne chega em Green Gables. De fato, pouco tempo depois, ela cria com Diana e Ruby, duas novas (e, ao que parece, primeiras) amigas, um clube das histórias: um lugar para “cultivar a imaginação”,

nas palavras de Anne. O trio se propõe a, uma vez por semana, ler suas próprias histórias e conversarem sobre elas. Quando Ruby, apreensiva, diz não ter nenhuma ideia, Anne lhe conforta: “Tenho várias ideias se quiser inspiração. Que tal um conto romântico, divino e trágico?” Ruby imediatamente se anima e o trio se põe a escrever.

Anteriormente, no trajeto para Green Gables, ao passar por um caminho repleto de flores brancas, Anne diz, deslumbrada: “é a primeira coisa que eu vejo que não pode ser melhorada pela imaginação”. Quando Matthew diz que o caminho se chama “A avenida” e diz que a acha bonita, Anne retruca que bonita ou bela não são palavras adequadas para descrevê-lo, pois estas palavras “não vão tão longe”. Diz que ela é “maravilhosa” e que a chamará para sempre de “estrada branca do deleite”. Assim, renomeia a avenida e, logo em seguida, renomeia o lago conhecido como “lago do Barry”. Justifica a escolha do nome pela sensação que tem: “Vou chamar de... deixe-me pensar... Lago das águas brilhantes. É, esse é o nome certo. Eu sei por causa da vibração!”. Em seguida, questiona a Matthew: “As coisas o fazem vibrar?”.

Anne é uma menina muito atenta e sensível às “vibrações”, isto é, às sensações, às experiências das quais retira material para sua imaginação. A este respeito, é interessante nos remetermos a uma cena ocorrida muito tempo depois, quando Anne, já acolhida pelos Cuthberts, acorda sobressaltada em uma noite, ao ouvir um barulho provindo do exterior da casa. Marilla assusta-se com o grito de Anne e vai até o quarto, perguntar-lhe se está bem. A menina lhe diz que teve um sonho terrível e que estão todos correndo perigo. Marilla retruca que tudo não passou de imaginação e lhe adverte: “Um dia poderá se arrepender da liberdade que deu à sua imaginação”. Ao que Anne, angustiada, discorda, retrucando que gostaria de lhe dar ainda mais liberdade, pois, segundo diz, “a época no orfanato teria sido suportável se eu tivesse imaginado você, Matthew e Green Gables quando sonhei com o lar perfeito”. Marilla dá uma pausa, respira, parecendo tocada com a afirmação de Anne, e, docemente, dá um sábio conselho: “Precisa lembrar do que é real e bom, Anne”. Em seguida, cobre Anne com o cobertor, lhe diz para descansar e, ao sair, enquanto fecha a porta, lhe dirige um gesto de cuidado: “Pode deixar a lamparina acesa, se prometer não tocar nela”. Ao que Anne concorda.

Toda esta cena me faz lembrar da história contada por Freud (1917/1996b), quando diz ter ouvido uma criança assustada com o escuro pedir à tia que falasse com ela e, tendo a tia argumentado que de nada adiantaria, pois ela não podia ser vista, a criança responde: “se alguém fala, fica mais claro” (p. 408). Marilla permite que a lamparina fique acesa, ajudando a dissipar a escuridão. Mas antes, sua presença acolhedora, ao seu modo, às vezes um tanto ríspida, mas

amorosa, clareia a escuridão interna de Anne, afugentando pouco a pouco os seus fantasmas. De fato, quanto mais tempo Anne passa com os Cuthberts e com seus amigos de Green Gables, mais ela terá experiências boas e reais para lembrar.

Voltando ao início da série temos uma cena que é bastante emblemática. Anne está sentada na locomotiva a caminho de Green Gables, antes de encontrar Matthew. Está olhando a paisagem que passa, quando um choro de bebê dentro do vagão atrai a sua atenção. Anne começa a ficar ofegante e com um olhar atônito se transporta para uma memória dolorosa: ela está com um bebê no colo, duas crianças estão sentadas à mesa, quando uma mulher lhe dá um tapa na face, acusando-a de ter atrasado o jantar. A mulher toma o bebê de seu colo, a agarra pelo braço, a leva para fora e a atira violentamente no chão, dizendo que ela só causa problemas, e que “não passa de um monte de lixo miserável”. Ainda ofegante, Anne é retirada do transe da memória traumática pela voz da sra. Spencer, a moça que a acompanha para a estação onde será equivocadamente adotada por Matthew Cuthbert, e que dormia até um instante atrás: “Está bem, querida?”, pergunta a sra. Spencer. “Prefiro imaginar a lembrar. Por que as piores memórias permanecem?” Responde e questiona Anne.

No desenrolar da história muitas vezes Anne se verá prestes a se afogar em memórias dolorosas, mas será constantemente trazida de volta não apenas pela voz, mas pela presença, o amor e o cuidado, principalmente dos irmãos Cuthberts, mas também de seus amigos.

## **1.2. Cole e Anne: entre a arte e os encontros**

“Existe um livro ridículo ensinando a vocês a virar homem?” Pergunta Anne a Cole, referindo-se a um livro de etiquetas que tem em mãos, sobre o qual discutia com Diana. “Se existisse, não me ajudaria”, responde Cole. “O que quer dizer?” questiona Anne. “Nada. Me desculpem”, Cole responde, desconcertado, saindo imediatamente e batendo a porta. Assim entendemos, nas entrelinhas, que Cole não se enquadra em um certo ideal de masculinidade. Somos apresentados à indicação da homossexualidade de Cole, orientação sexual (talvez ainda mais) difícil de sustentar em uma zona rural canadense no fim do século XIX.

Dois episódios antes Cole nos é apresentado, numa cena em que fica evidente seu deslocamento em relação aos outros garotos. Cole está sentado na área externa da escola, desenhando, enquanto três meninos, próximos a ele, com luvas de *baseball*, jogam uma bola uns para os outros. Em um dos arremessos a bola cai ao lado de Cole, que, concentrado em seu desenho, nem a percebe. Um dos meninos, Billy, ao pedir que Cole jogue a bola de volta, o

chama de *maricas*. Um pouco mais à frente, Cole está desenhando, e Billy, propositadamente, derrama o pote de tinta sobre o desenho de Cole, que se levanta assustado, sendo punido pelo professor por estar desenhando durante a aula.

Este ato de Billy dá início a uma série de situações de constrangimento perpetradas por ele a Cole, que ao testemunhar seus trejeitos e sua sensibilidade artística (Cole desenha e pinta) recorrentemente o chama de aberração. A perseguição chega a tal ponto, que em certo momento os alunos estão preparando a apresentação de uma peça, Cole, no alto de uma escada, está pintando os cenários, quando Billy diz para seus amigos: “querem ver uma coisa engraçada?” Com uma escada nos ombros ele se dirige para onde Cole está, fingindo derrubar acidentalmente a escada de Cole. Ele cai no chão e quebra o braço.

Depois do incidente, mesmo após semanas da retirada do gesso, Cole passa a ter dificuldades para desenhar, se entristecendo ao acreditar que nunca mais conseguirá novamente. Algum tempo depois ele é convidado por Anne para uma festa na mansão de Josephine, a tia de Diana, sua melhor amiga. Josephine é uma senhora que recentemente havia perdido sua companheira, e que durante toda a vida escondeu sua orientação sexual de seus familiares, que acreditavam que Gertrude era apenas uma amiga. Numa linda festa em que convidados fantasiados dançam alegremente, Cole se aproxima de uma pequena escultura de uma pessoa debruçada sobre si mesma, quando uma mulher aparece e o interpela com uma questão. Segue-se um diálogo:

- Me diga o que acha disso [da escultura].
- *Cole*: Me faz sentir menos sozinho, como se quem a fez realmente entendesse a tristeza.
- Acho que entendo.
- *Cole*: É sua? É maravilhosa! A... graciosidade da composição...
- Ora, o jovem garoto do campo é um artista...
- *Cole*: Eu era... quebrei... não consigo controlar o lápis. Não consigo desenhar como antes. Era...
- Era tudo o que tinha.

Cole acena com a cabeça, concordando. A mulher prossegue:

- Isso é que é sublime na arte. Podemos usar momentos de dificuldade e tristeza, e canalizá-los para fazer um garoto triste sentir-se menos só numa festa. Arte. A habilidade de fazê-lo dá sentido à tristeza de um modo que muitos não vivenciam. Quero dizer que não há caminho certo na arte ou na vida. Às vezes sequer existe caminho e é preciso abrir passagem à foice no mato para ir aonde se quer.

Neste momento Anne chega e segue-se um breve diálogo entre Anne e a escultora. A garota havia recitado um poema na festa, e a artista a incentiva: “Você tem uma bela conexão com as palavras. Saiba disso. Faça algo com isso. Vá aonde sua paixão levá-la”. Em seguida, dirige-se novamente a Cole: “Experimente argila, Cole, o artista. Fortalecerá seu pulso. E quem sabe? Poderá se apaixonar. Sua arte não está perdida. Jamais estará”.

Depois disso, Cole passa a construir esculturas de argila, retomando sua atividade artística. Posteriormente, alguns incidentes farão com que Cole deixe a escola, e após uma difícil crise, em que cogita pôr fim à própria vida, ele é acolhido na casa de Josephine, passando a residir com ela. Todas as aparições posteriores de Cole durante o restante do seriado, o mostram feliz, se sentindo pertencente.

Em outra cena, Anne vai a seu antigo orfanato, acompanhada por Cole, procurando informações sobre seus pais biológicos. A ida a este lugar a deixa desesperada, pois ao lembrar de histórias que criava em sua imaginação, se pergunta, em lágrimas, se seus pais a amavam: “E se meus pais não estiverem mortos? E se me largaram aqui porque não me queriam? Não me lembro quem me disse que eles me amavam. E se eu tiver inventado isso como todo o resto? Sou uma tola. É patético!” Ao que Cole lhe responde:

Não, não é patético. Isso salvou você. Você usou sua imaginação para escapar deste lugar. Sua realidade é efervescente. Linda. E fez você ser quem é. Capaz de ver e sonhar o que é possível. Não só suposições. Você é incrível por causa das suas experiências. Isto te deu tanta empatia e a mente mais aberta de todos que conheço. E, egoisticamente, agradeço por tudo isso, porque você foi capaz de me entender e me aceitar. Isso salvou minha vida.

De fato, alguns momentos do seriado mostram a importância de Anne na vida de Cole. Um bom exemplo é o seguinte diálogo que se dá quando a amizade entre Cole e Anne apenas se inicia:

Cole: Reparou que sempre fico de castigo só porque sou...

Anne: O que? Você é o que, Cole?

Cole: Diferente..

Anne: Não é errado ser diferente. Eu também sou incomum, por isso somos próximos. Você é singular.

Cole: Eu não quero ser singular. Singular é o mesmo que estranho.

Anne: Acho que significa ser ímpar e extraordinário.

Cole: Bem, preferiria ser ordinário.

Anne: Às vezes me sinto assim. Mas um artista ordinário não seria um artista brilhante (Anne diz isto olhando para o desenho que Cole está fazendo enquanto os dois conversam).

Cole: Eu não sou. Mas obrigado. (Os dois se olham e riem, cúmplices).

De onde adveio a transformação de Cole? De sua conversa com a escultora? Do acolhimento na casa de Josephine? De sua amizade com Anne? O que salvou de fato sua vida? A arte tem um papel muito importante nas vidas de Anne e Cole. Para Anne a escrita e a leitura, para Cole os desenhos e, depois, as esculturas. Ambos parecem se instalar na arte, encontrando nela um lugar de hospedagem, um abrigo. Entretanto, quais são os limites desse abrigo?

### 1.3. Freud e a estética

Em consonância com sua teoria das neuroses, Freud explica a criação artística e a apreciação estética como processos oriundos das mesmas fontes que criam os sintomas neuróticos. Desse modo, assim como os sintomas, a criação artística seria derivada de uma formação de compromisso. Seria um meio de expressão de desejos que não podem, em função das injunções morais, expressarem-se de outro modo. Em diversas ocasiões, Freud afirma que a questão da fonte da capacidade criadora não é da alçada da psicologia (Freud, 1913/1996; 1908/1996a), no entanto, embora de fato não ouse dar uma resposta definitiva a essa questão, ele especula que os artistas teriam uma capacidade de sublimação ainda inexplicada, de modo que os mesmos conflitos psíquicos que encaminham determinadas pessoas à neurose impulsionam o ímpeto criativo do artista. Assim é que Freud (1910/1996b) confessa não conseguir explicar por que Leonardo da Vinci foi um grande gênio inventivo ao invés de ter sucumbido a outra das duas possibilidades de destinação do que ele denomina “instinto de pesquisa” (p. 89) ligado aos interesses sexuais primevos, a saber, a inibição ou a compulsão neurótica. Freud chega mesmo a atribuir a “fundamentos orgânicos do caráter” (p. 141) a capacidade de Leonardo para a sublimação dos instintos.

A sublimação ocupa então lugar privilegiado nas considerações de Freud a respeito da criação artística. Esta seria entendida como um desvio de impulsos sexuais originais para outras atividades moralmente aceitáveis. Esse desvio seria como um disfarce. De um lado haveria uma fruição superficial advinda da percepção da forma da obra de arte, que desviaria a atenção da instância superegoica para o que está se passando sub-repticiamente. A fruição profunda, objetivo verdadeiro da criação da obra e da apreciação estética, adviria do conteúdo da obra, que nela aparece disfarçado.

Essa concepção aparece em diversos textos freudianos. Em *Escritores criativos e devaneios*, por exemplo, Freud (1908/1996a) relaciona escrita criativa, fantasia e devaneio. O escritor que discorre sobre feitos heroicos de seus personagens estaria retornando, em fantasia, ao momento de sua vida em que gozava da ilusão de onipotência, em que era “sua majestade o bebê”, como Freud (1914/1996c, p. 98) dirá alguns anos depois. Os heróis das histórias sempre vencem ao final, por maiores que sejam as adversidades que eles tenham que enfrentar. Todos os percalços pelos quais passa o herói parecem ser colocados na história para enaltecer ainda mais a glória da vitória e reforçar a sensação de que o herói estaria destinado à exaltação. É fácil entrever aqui um desfecho idealizado do conflito edipiano: a criança que vence a poderosa

força do pai, o destronando ao final, alçando-se à posição de rei e conquistador merecedor de todas as glórias.

Neste ínterim, lembro aqui de Anne, que se consola ao pensar em sua vida como um cemitério de esperanças enterradas. A paradoxalidade deste pensamento talvez seja compreendida se levarmos em conta que ao dizer isso ela se sente a heroína de um livro, talvez do mesmo livro onde leu essa frase. Assim, embora a sentença seja em si trágica, o contexto é heroico. No fundo, paradoxalmente, nas histórias heroicas, os momentos desesperançados, em que as esperanças parecem enterradas, são espécies de indicações de que algo grandioso virá, de que a esperança, tal como o próprio personagem, se reerguerá das cinzas como uma fênix. Se considerarmos que, de acordo com Freud (1914/1996a), o sucesso da obra depende da capacidade do artista em evocar no público a mesma configuração psíquica que o levou à criação da obra, podemos conjecturar que esse encontro (entre as intenções do autor e a expectativa do público) se dá na leitura que Anne faz dos contos heroicos.

No Moisés de Michelangelo, a fim de proceder à interpretação da escultura, Freud toma como ponto de partida seu próprio impacto estético diante da obra. É interessante notar que Freud (1914/1996a) realiza um tipo de reconstrução do conto original. Na história bíblica, Moisés, irado com as práticas heréticas do povo, quebra as tábuas da lei recém recebidas de Deus. Na interpretação de Freud, no entanto, Michelangelo teria representado um Moisés que, imbuído da convicção de sua missão maior, controla sua ira e não sucumbe às paixões humanas.

Zilli (2016) aponta que Freud confidencia em carta à sua esposa que durante três semanas postou-se cotidianamente diante da escultura, fascinado por seu impacto, até que colocou no papel, anonimamente, suas impressões. Na interpretação da obra, Freud se interroga que momento da história bíblica Michelangelo pretendeu representar. É bastante curioso que, após três semanas, Freud tenha procedido à criação de uma história alternativa para interpretar o que se representa na estátua. De onde proveio essa necessidade de Freud? Zilli (2016) observa que, quando da escrita desse artigo, Freud estava às voltas com o rompimento de sua relação com Jung, que de provável sucessor e herdeiro da doutrina psicanalítica, passa a desertor. Jung, então, de futuro guardião das tábuas da lei do pensamento psicanalítico, se transforma num herege adorador de sua própria criação: o bezerro de ouro da psicologia analítica.

Na *História do movimento psicanalítico*, texto publicado no mesmo ano da interpretação do Moisés, Freud (1914/1996b) afirma seu lugar enquanto pai da horda, “a psicanálise é criação minha . . . acho justo continuar afirmando que ainda hoje ninguém pode saber melhor do que

eu o que é a psicanálise” (p. 18). Evidentemente precisamos considerar o contexto histórico desse texto e dessa afirmação, a saber, a necessidade de preservar a integridade da técnica e da teoria psicanalítica ainda incipientes; entretanto, não podemos desconsiderar a dimensão passional das palavras de Freud, dirigida a alguém que, mais do que um interlocutor científico, foi um amigo e considerado por ele como quase um filho. Zilli (2016) pontua então que a configuração emocional que Freud descreve como estando presente na feitura da estátua de Moisés é a mesma que ele experimentava: o conflito entre sucumbir à ira diante da heresia ou manter-se firme em sua posição de líder que levará adiante leis sagradas.

Em seu estudo sobre Leonardo, Freud (1910/1996b) defende-se das críticas daqueles que são avessos à análise patográfica, argumentando que a patografia em nada desmerece a grandeza dos homens que são objetos de seu estudo. Ele critica os biógrafos que, segundo ele, em sua maioria, procedem a uma idealização dos grandes homens, “revivendo neles, talvez, a ideia infantil que faziam de seu pai” (p. 136). Os biógrafos removeriam das grandes figuras históricas os traços de humanidade, de modo que “sacrificam a verdade em benefício de uma ilusão, e por causa de suas fantasias infantis abandonam a oportunidade de penetrar nos mais fascinantes segredos da natureza humana” (p. 136). É de estranhar que parece ser exatamente isso que Freud faz com a figura de Moisés, alçando-o à categoria de uma figura sublime que, cômico da grandeza de seu trabalho, refreia sua paixão. O Moisés de Freud chega a esboçar o movimento para lançar-se em fúria na direção dos hereges hebreus, mas retorna à sua posição, a razão tendo se sobressaído, afinal, sobre a emoção. Freud desenha um Moisés heroico. Talvez o Moisés que Freud precisava naquele momento, assim como Anne precisava identificar-se com a heroína de um romance para suportar a decepção?

Na *História do movimento psicanalítico* (Freud, 1914/1996b), é possível perceber em Freud a mesma tensão de seu Moisés, que “desejou agir, levantar-se, vingar-se . . . mas dominou a tentação e . . . [permaneceu] sentado e quieto, com sua ira congelada e seu sofrimento mesclado de desprezo” (Freud, 1914/1996a, p. 241). O texto oscila entre a exaltação passional e a defesa racional do pensamento psicanalítico. É assim que Freud, antes de refutar as ideias de Jung e Adler, refere-se a Jung como “uma pessoa incapaz de tolerar a autoridade de outra, mais incapaz ainda de exercê-la ele próprio, e cujas energias se voltavam inteiramente para a promoção de seus próprios interesses” (Freud, 1914/1996b, p. 52). Aqui parece se expressar mais o homem Freud do que o pai da psicanálise.



Ao fim do texto, Freud se coloca ao lado dos homens que representam ideias fortes, vaticinando o enfraquecimento natural de Jung e Adler, pois estes, segundo ele, passaram a representar ideias fracas. Tal Freud, tal o Moisés de Freud. Tudo se passa como se Freud dissesse que o fracasso de uma doutrina e de quem a representa dependesse unicamente de sua fraqueza intrínseca, de modo que não haveria necessidade de uma intervenção exterior. Freud poderia permanecer no seu lugar, em sua posição de líder maior, e observar a derrocada natural dos ídolos de ouro: a psicologia do ego adleriana e a psicologia analítica junguiana. Entretanto, sabemos que na narrativa bíblica não é isso que se sucede. Moisés, irado, não apenas quebra as tábuas da lei e derrete o bezerro de ouro, como ordena a morte dos idólatras. Não muito diferente do que tantas vezes aconteceu no decorrer da história da psicanálise: hereges metaforicamente mortos à espada ou queimados na fogueira da inquisição político-psicanalítica.

Lanço novamente a pergunta: por que Freud recorre à construção de outra narrativa para interpretar a obra? Antes de discorrer sobre isso, gostaria de destacar que a grandeza da interpretação freudiana não está apenas na tentativa de desvelamento das intenções de Michelangelo no momento de sua feitura, embora esta questão esteja no início do processo interpretativo freudiano. A riqueza da interpretação repousa também no desvelamento parcial dos motivos que levaram Freud a ser profundamente impactado esteticamente pela obra. Isto é, este impacto, e a interpretação advinda dele, dizem algo não apenas sobre a escultura ou sobre seu criador, mas também sobre Freud como contemplador. Ou seja, a recepção estética tem algo a ver com o idioma pessoal do espectador. Discorrerei sobre essa ideia em tópicos posteriores, a partir da obra de Christopher Bollas. Por enquanto penso ser relevante apenas pontuar que esse ponto de vista não é desenvolvido por Freud que, como destaca Zilli (2016), interpreta as obras artísticas atribuindo-lhes um significado único. Desse modo, tal como na análise dos pacientes neuróticos, caberia ao analista-intérprete desvendar o sentido oculto que se disfarça sob o véu do sintoma, do sonho ou da obra artística. A razão do impacto estético se desvelaria à medida em que o intérprete desvendasse a constelação psíquica compartilhada entre autor e público.

Voltemos à pergunta acima colocada. De um lado, a narrativa alternativa criada por Freud parece relacionar-se com os conflitos vividos por ele naquele momento, mas, por outro, parece também atender à coerência teórica de suas concepções sobre a criação artística, que encontram no conceito de sublimação seu principal marco explicativo. Portanto, para compreender a interpretação freudiana do Moisés é necessário refletir sobre esse conceito.

A palavra sublimação aparece pela primeira vez na obra freudiana na carta 61, enviada

a Fliess em 1897. Nesta ele afirma que as fantasias têm raiz em fatos verídicos, sendo derivadas de “coisas que foram *ouvidas*, mas só *compreendidas* posteriormente . . . são estruturas protetoras, sublimações dos fatos, embelezamento deles e, ao mesmo tempo, servem como autoabsolvição” (Freud, 1897/1996a, p. 302, grifos do autor). Castiel (2007) aponta que nessa primeira aparição do termo a sublimação teria uma conotação defensiva, já que ela seria entendida como um dispositivo que permite ao indivíduo defender-se do sexual. A fim de apoiar essa leitura, a autora mostra que até a publicação de *Interpretação dos sonhos*, os termos recalçamento [*Verdrängung*] e defesa [*Abwer*] eram equiparáveis. O conceito de recalçamento, até então, ainda não tinha a especificidade que posteriormente veio a ter, sendo apresentado com uma maneira genérica através da qual as representações mantinham-se fora da consciência, e às quais vinculavam-se outras defesas específicas, como o deslocamento do afeto na neurose obsessiva e a conversão na histeria. É nesse contexto, então, que a sublimação, como expressão defensiva, articula-se com o recalçamento.

Castiel (2007) indica que Freud retoma o conceito de sublimação no caso Dora, articulando-a com a problemática da transferência. A autora aponta que, nesse texto, embora Freud ainda situe a sublimação no campo da defesa, está presente também a ideia de que esta propicia um trabalho criativo. Nesse contexto a sublimação aparece como forma de conter o erotismo, permitindo que o trabalho analítico se efetue. Por conseguinte, para além da defesa contra a pulsão, algo é criado: o trabalho analítico. Em suma, salienta Castiel (2007), as primeiras aparições do termo permitem vislumbrar duas facetas do conceito: uma relacionada à defesa e outra ligada à criação. Nos textos posteriores, em que Freud relaciona sublimação e criação artística, a faceta criativa virá a primeiro plano.

Embora, como observa Birman (2008), a sublimação só tenha se tornado um conceito propriamente dito muitos anos depois da carta de Freud a Fliess, as concepções posteriores conservam algo que está presente nessa primeira aparição da palavra e que se faz notar nas interpretações de Freud sobre as obras de arte. Os artistas, por meio de sua obra, embelezariam algo que comporta o horrível em sua origem. Ao mesmo tempo promoveriam um tipo de autoabsolvição psíquica, na medida em que, construindo a obra, podem burlar a censura superegoica que, de outro modo, a eles impingiria uma aflição culposa.

Outro ponto a destacar é que, já nessa carta, há uma relação entre o feio (ou o horrível) e aquilo que é excessivo, que ultrapassa as possibilidades de compreensão. Nesse momento, Freud parece equalizar sublimação e formação de fantasias, sendo aquela uma maneira de tornar

assimilável o inassimilável, compreensível o incompreensível. Desde já pode-se entrever uma concepção estética freudiana, na qual o belo é equiparado ao cognoscível. Essa linha de pensamento será levada adiante por Freud no contexto de sua teoria pulsional, quando a sublimação passa a ser vista como uma das possibilidades de destino da pulsão (Freud, 1915/1996a). A pulsão, esta força virulenta que convoca o aparelho psíquico para um trabalho perpétuo, precisaria ser domada para, por meio da representação, ascender à consciência. Pode-se pensar, então, que, para Freud o inconsciente é o lugar do feio, do que precisa passar por um trabalho estético psíquico para agradar a percepção consciente e driblar o recalque. De fato, como aponta Birman (2008), na apresentação precoce do termo sublimação, Freud atribui a mesma origem psíquica para o abjeto e o sublime, sendo o abjeto aquilo que posteriormente, na obra freudiana, será relacionada ao pulsional e sexual.

Birman (2008) destaca que a palavra sublimação remete a dois campos distintos: a química e a filosofia. Na química, sublimação se refere à passagem da substância do estado sólido diretamente para o estado gasoso. Transportando seu significado para o campo psicanalítico, poder-se-ia dizer que por meio da sublimação “a pulsão sexual passaria de sua solidez e consistência diretamente para uma produção vaporosa e espiritual, que é a maneira pela qual o abjeto se transforma no sublime” (p. 19).

No campo da filosofia, o sublime é uma categoria da Estética formulada inicialmente por Aristóteles em sua *Poética* (Suassuna, 1975) e constituída como conceito filosófico por Edmund Burke no século XIX (Vázquez, 1999). As categorias estéticas aristotélicas diferenciam-se umas das outras a partir de variadas interações entre certos elementos, quais sejam: grandeza, proporção, harmonia, desarmonia e ação. Desse modo, para Aristóteles, o sublime aparenta-se ao horrível, pois ambos se inscrevem no registro das coisas grandiosas, desmesuradas, diferenciando-se do belo e do feio, que são caracterizados por proporções médias. O sublime, no entanto, se caracteriza pela harmonia, enquanto o horrível pela desarmonia. Nesse sentido, poderíamos dizer que para sublimar o horrível é necessário harmonizá-lo.

A palavra sublime tem raiz no latim *sublimis* que, como aponta Vázquez (1999), é aparentado ao termo *sublevo*, que significa erguer do solo, levantar. O autor observa que habitualmente a palavra é utilizada para designar coisas grandiosas, excelsas, sejam elas fenômenos naturais ou ações humanas. O sublime é sempre algo que ultrapassa o habitual, o cotidiano. Assim, um furacão ou um imenso céu podem ser considerados sublimes, bem como

certas ações heroicas. No entanto, de acordo com Vázquez (1999), não podemos falar de um sublime natural, pois o sublime só existe em relação ao indivíduo. Para que haja o sentimento do sublime é necessário que o indivíduo se ponha a certa distância em relação ao grandioso. Se o sujeito é acachapado pelo objeto desmesurado, o que há não é relação de sublimidade, e sim terror. Desse modo, um tsunami só é sublime, por exemplo, se pudermos contemplá-lo sem nos sentirmos ameaçados por ele:

Quando o sujeito, sem deixar de sentir-se surpreendido ante o grandioso e o terrível, se afirma sem deixar-se apequenar, pode-se falar propriamente do sublime com uma dimensão estética. Esta é adquirida em uma relação sujeito-objeto, na qual o primeiro longe de ver-se oprimido, devorado ou absorvido pelo objeto, pode achar-se a certa distância psíquica dele, ou seja, contemplá-lo. *Então o sujeito forma com o objeto uma situação estética*; ou seja, pode transformar a surpresa, terror ou assombro que experimenta ante a grandiosidade do objeto não só em simples contemplação, mas também em contemplação prazerosa. E esta só pode ocorrer quando, situados à necessária distância do objeto grandioso, ameaçador ou terrível, este não nos ameaça ou diminui com sua presença (Vázquez, 1999, p. 232, grifos meus).

Podemos afirmar, a partir disso, que a sublimação consiste num processo que visa colocar o Eu numa relação ou situação estética sublime com o terrível, o ameaçador, a saber, as pulsões disruptivas. A esse respeito, lembremos que, como mostra Laplanche (1988), as primeiras conceituações de Freud a respeito da sexualidade, a descrevem como uma força virulenta, disruptiva, que tem por finalidade a descarga completa e imediata. As pulsões sexuais, próprias do Id, estariam opostas às pulsões de autoconservação do ego, seriam hostis a ele e contrárias à ligação, de modo que, enquanto a segunda objetivaria preservar a vida, levando o indivíduo à consecução de suas necessidades mais rudimentares, a primeira se impulsionaria a todo custo à fuga imediata das excitações, por meio da descarga desmedida. Para Laplanche (1988), com o conceito de pulsão de morte, Freud teria empreendido uma tentativa de retomar as bases de sua conceituação original sobre a sexualidade, perdida com a concepção de narcisismo primário<sup>8</sup>. Haveria então “a necessidade de reafirmar alguma coisa que era essencial na sexualidade e que tinha sido perdido, seu aspecto demoníaco, sujeitado ao processo primário e à compulsão à repetição” (p. 103).

Nesse sentido, seja no contexto da primeira teoria pulsional, em que a ênfase se colocava na repressão da pulsão sexual, seja no âmbito da segunda teoria, quando a destrutividade autônoma ganha maior destaque no pensamento freudiano, a sublimação conserva seu caráter

---

<sup>8</sup> Para Laplanche (1988), com a teoria do narcisismo primário, que trouxe a ideia de que as pulsões de autoconservação seriam também sexuais e de que o ego é o reservatório dessas pulsões, a partir do qual se deslocariam para os objetos, perdeu-se a concepção de uma sexualidade virulenta. Nessa nova concepção teria se desvanecido a dicotomia que opunha pulsão sexual e pulsões de autoconservação, visto que ambas seriam uma única e igual pulsão, diferenciando-se somente em relação à sua movimentação: ora para o ego, ora para os objetos. A sexualidade que outrora se direcionava insistentemente ao desligamento, agora aparece como primordialmente ligada a um objeto (o ego) e teria, ela mesma, a função de preservação da vida.

de transformação do horrível em sublime, sendo o primeiro ora da ordem da pulsão sexual, ora da ordem da pulsão de morte. Nesse ínterim, penso ser plausível conjecturar que talvez a interpretação de Freud para o Moisés de Michelangelo revele essa concepção teórica que compreende o prazer estético mediado pela transformação do horrível em sublime.

Procurando os motivos que supostamente<sup>9</sup> levaram Michelangelo a representar um Moisés diferente do personagem bíblico, Freud encontra a causa no caráter do escultor e do Papa Júlio II<sup>10</sup>, bem como nas relações entre ambos. Segundo Freud (1914/1996a), ambos eram homens de ação que pretendiam realizar grandes objetivos e dispunham de uma “violenta força de vontade” (p. 244). O Papa, entretanto, por vezes era tomado por uma “ira repentina” e utilizava meios violentos para conquistar seus objetivos. Assim, ao esculpir seu Moisés no túmulo do Pontífice, Michelangelo teria tido uma “premonição do fracasso a que ambos se achavam condenados” (p. 245) e, por isso, tenha não apenas exercido uma censura póstuma ao papa, mas também dirigido “uma advertência a si próprio, elevando-se, pois, através da autocrítica, a um nível superior à sua própria natureza<sup>11</sup>” (p. 245).

De certo modo, Freud supõe que, na construção da escultura, Michelangelo vislumbra a sublimação como caminho ético ideal, apontando para si mesmo a necessidade de colocar-se numa relação estética sublime com seus impulsos desenfreados, ao invés de deixar-se dominar por eles. Penso ser razoável supor que talvez seja essa precisamente a constelação psíquica que Freud julga compartilhar com Michelangelo e que lhe teria levado a experimentar um profundo impacto estético diante da obra.

Rocha (2012) aponta que, no Moisés de Michelangelo, Freud efetua um deslizamento do campo da estética para o da ética. De modo semelhante, Birman (2008) mostra que as teorizações de Freud a respeito da sublimação procuram contribuir para a elucidação da problemática da inserção do sujeito na cultura, isto é, em que medida é possível a satisfação das necessidades pulsionais na civilização. Pode-se dizer, portanto, que a problemática da sublimação se situa, no pensamento freudiano, no campo do que Birman (2005) denomina, em

---

<sup>9</sup> Penso ser importante sublinhar que não estou colocando em jogo a pertinência da interpretação freudiana. Não pretendo realizar uma outra interpretação da obra e hipotetizar outros motivos que levaram Michelangelo a construir a estátua tal como ele a construiu. Quero apenas apontar que para além dos motivos de Michelangelo e da história bíblica, é possível entrever que há razões pessoais e de coerência teórica que levaram Freud a escolher tal interpretação em detrimento de outras.

<sup>10</sup> A estátua foi construída para ser posta sob o túmulo do papa Júlio II.

<sup>11</sup> Essa bem poderia ser entendida como uma advertência de Freud a ele mesmo, considerando o contexto das dissidências de Jung e Adler.

outro momento, de “gestão do mal-estar” (p. 219). Assim é que no *Mal-estar na civilização* Freud (1930/1996) aponta a sublimação como uma das possibilidades de satisfação pulsional, afirmando mesmo que as mais altas atividades psíquicas tão benquistas pela civilização são derivadas de processos sublimatórios.

Retornando à *Anne with an E*, podemos refletir se as atividades artísticas de Anne e Cole são derivadas de processos sublimatórios. Poderíamos conjecturar que ambos sublimariam suas pulsões disruptivas (principalmente os impulsos destrutivos fortalecidos pelas situações de opressão e humilhação) por meio da escrita, a pintura, a escultura, bem como a leitura de romances? Talvez, pela sublimação, eles se protejam da força imensurável do próprio ódio, colocando-se em uma relação estética sublime com a grandiosidade de seus impulsos? Essa parece-me uma hipótese razoável, principalmente se lembrarmos que Anne, ao viver a decepção da rejeição, fica a tal ponto inconsolável que nem mesmo consegue se alimentar, tão alta era a intensidade de seus afetos, precisando de toda uma noite para se recompor. Parece que houve um trabalho psíquico gradual<sup>12</sup> até que ela pudesse usar a literatura para sublimar seus impulsos.

Além disso, se considerarmos que o que movimenta o psiquismo é não somente as forças pulsionais, mas também as forças da realidade (Figueiredo, 2014), podemos conjecturar que nas vidas de Anne e Cole a realidade se impôs com uma força de grande potencial traumático, de modo que suas atividades artísticas lhes abriram o caminho da sublimação, colocando-os, internamente, à certa distância segura daquilo que, de outra maneira seria fonte de terror (isto é, colocando-os em uma relação estética de caráter sublime). Esta ideia aparece, de certo modo, refletida na fala consoladora de Cole dirigida a Anne no orfanato. Ele pondera que a imaginação dela (e, podemos acrescentar, uma imaginação que se alimentava da literatura que ela consumia) a permitiu escapar da árida realidade.

Freud (1930/1996), entretanto, destaca a fragilidade da sublimação como método de afastamento do sofrimento, na medida em que, em sua visão, os dotes artísticos e/ou científicos que se originam da capacidade sublimatória seriam restritos a algumas poucas pessoas, não tendo, portanto, um alcance social mais amplo. A arte, aliás, é comparada por Freud a uma narcose que pode somente proporcionar “um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real” (op. cit., p. 83). Vê-se, nessa comparação, a ideia de que a arte seria um meio de fuga da realidade.

---

<sup>12</sup> A noção de trabalho psíquico é explorada no quarto capítulo.

*O mal-estar na civilização* é publicado no contexto da segunda teoria pulsional. Isto é importante de ser salientado, pois, como bem observado por Birman (2008), o conceito de pulsão de morte pôs em evidência, para Freud, o inarredável desamparo humano. Birman observa que após os anos 20 Freud elabora uma série de conceitos a fim de circunscrever a problemática da incurabilidade do desamparo. No texto de 30, Freud já não acredita no que havia apresentado em seu primeiro artigo sobre o sujeito na civilização (Freud, 1908/1996b), 20 anos antes, isto é, que seria possível a conquista da felicidade pela suspensão do recalque, mediada pela psicanálise.

De acordo com Birman (1999), com a concepção de pulsão de morte Freud passa a teorizar a partir da perspectiva do *Mortalismo*, isto é, sob uma ótica que considera que a morte estaria nas origens do ser, o que significa dizer que o humano não teria um impulso originário para a vida, e sim para a morte, de forma que a vida deveria ser inscrita no pequeno ser humano provindo de fora, do outro, com quem ele está numa relação de profunda dependência. O ser humano estaria, pois, incapacitado para a vida. Nesta perspectiva a força pulsional primordial visaria, sobretudo, a descarga completa, não havendo, no início, relação entre as pulsões, os objetos e as representações de objetos (Birman, 1999). Essa relação só pode ser estabelecida pela intervenção de um outro, que se apresentando ao sujeito em condição de profundo desamparo frente à força pulsional, instaura um circuito pulsional, de forma que a descarga pode ser *parcialmente* realizada no mundo de objetos e representações. É nesse contexto que Freud apresenta a criação artística advinda da sublimação como uma narcose temporária sem um poder de alcance amplo para o indivíduo ou para a sociedade. Freud (1930/1996) afirma não existir uma regra de ouro para a consecução da felicidade, de modo que cada ser humano deve encontrar o seu próprio meio. No entanto, a sublimação permanece ainda como possibilidade, embora restrita às pessoas com talentos específicos.

Essa questão da restrição da capacidade sublimatória, seu caráter de talento constitucional, é reafirmada por Freud em suas *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*, onde ele diz: “Nem todo neurótico possui grande talento para sublimação; pode-se presumir que muitos deles de modo algum teriam caído enfermos se possuíssem a arte de sublimar seus instintos” (Freud, 1912/1996, p. 132).

Nesse sentido, Freud se coloca contra o que ele chama de atividade educativa, isto é, a tentação experimentada pelo analista de, no curso do tratamento, direcionar o paciente para a realização de altos propósitos: “Se o pressionarmos indevidamente no sentido da sublimação e

lhes cercearmos as satisfações instintivas mais acessíveis e convenientes, geralmente tornar-lhe-emos a vida ainda mais árdua do que a sentem ser” (Freud, 1912/1996, p. 132). Na *História do movimento psicanalítico*, ele dá um exemplo de uma prática desse gênero, por meio do testemunho de um paciente que teria feito tratamento com um analista que seguia a terapêutica neozuriquiana<sup>13</sup>:

Os ensinamentos morais eram muito bonitos e eu os seguia fielmente, mas não avancei um passo. Isso era, naturalmente, muito mais incômodo para mim do que para ele, mas como poderia evitá-lo? . . . Em vez de libertar-me pela análise, cada dia fazia-me novas e tremendas exigências, que tinham de ser cumpridas se se quisesse que a neurose fosse dominada - por exemplo: concentração interior através da introversão, meditação religiosa, nova vida em comum com uma mulher com amor e dedicação, etc. Isso estava quase além das forças de qualquer um. Visava a uma radical transformação de toda minha natureza interna. Deixei a análise como um pobre pecador, com intensos sentimentos de arrependimento e as melhores intenções, mas ao mesmo tempo totalmente desanimado. Qualquer sacerdote teria aconselhado o que ele recomendava, mas onde iria eu encontrar forças para isso? (Freud, 1914/1996b, p. 71).

Em *Linhas de progresso na terapia psicanalítica*, Freud (1919/1996) retoma brevemente essa discussão, apontando que a tentativa de enobrecer a alma do paciente nada mais é do que uma forma de violência. Essa incitação à sublimação, considerando a maneira como Freud a compreende nestes textos é, sem sombra de dúvida, oposta à ética psicanalítica.

Ao mesmo tempo em que Freud vê na sublimação uma possibilidade de não sucumbir à neurose, a restrição da criação artística e da apreciação estética ao processo de sublimação e, em especial, a ênfase no caráter restrito e constitucional dessa última, parecem fazer com que Freud não considere que a mente realize um trabalho estético constante e que possa se beneficiar de diversas possibilidades de recepção estética. Esse trabalho seria restrito a certos momentos, durante o processo de criação artística ou científica. De fato, Freud considera que o uso irrestrito da sublimação pode ter efeito deletério para o sujeito. Ele afirma isso na última das suas cinco lições (Freud, 1910/1996a), ao apresentar a anedota do cavalo que, se não receber o mínimo de alimentação cotidiana, acaba por padecer, indicando que uma parcela da pulsão sexual deve ser satisfeita diretamente, sem o desvio da sublimação. Pensamento semelhante Freud apresenta no *Mal-estar* (1930/1996), com a metáfora do empresário sábio que não investe todo seu capital em um único negócio.

Percebe-se então, em Freud, uma visão um tanto restrita no que diz respeito às possibilidades transformativas oriundas da arte e da estética. Tomando ainda os personagens Anne e Cole como base de reflexão, parece que as obras de arte os sustentaram até certo momento, tendo, talvez, esgarçado suas possibilidades em certo ponto (talvez a cena da estação

---

<sup>13</sup> Embora no contexto Freud esteja criticando as ideias de Jung, no relato do caso não fica claro se o analista em questão é o próprio Jung ou um seguidor de suas ideias.



seja representativa deste esgarçamento, no caso de Anne, e, em relação a Cole, antes de ser acolhido por Josephine, ele cogita cercear a própria vida, o que talvez indique também certo esgarçamento), o que me faz refletir que há certa verdade na visão freudiana. Anne e Cole se instalaram na arte, mas, depois, encontraram hospedagem nas pessoas do entorno. Então, questiono: quais os limites das potencialidades transformativas dos encontros com as obras artísticas? Terão mesmo apenas uma função anestésica até que surjam possibilidades reais de transformação psíquica? Continuemos refletindo sobre isto.

#### 1.4. Percepção e criação em Freud

“É também das percepções primárias que nascem arpejos e canções e gorjeios”, diz o poeta Manoel de Barros (2010, p. 450). E diz ainda: “Nosso conhecimento não era de estudar em livros. Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos. Seria um saber primordial?” (Barros, 2010, p. 450).

Podemos nos perguntar: o que é e de onde vem o saber primordial? O menino do mato, sujeito poético criado por Manoel de Barros, sugere uma resposta: vem de pegar, de apalpar, de ouvir e de outros sentidos. Poderíamos dizer: vem da percepção, portanto. E mais, de um tipo de percepção que Manoel de Barros intitula percepção *primária*. Podemos objetar que essa é uma resposta parcial, que talvez diga algo a respeito da maneira de aproximar-se do saber, mas que nada diz sobre sua essência mesma, isto é, sobre o que é esse tal saber. Entretanto, penso que a aposta na percepção como via de acesso ao saber já é, *per se*, uma maneira indireta de definição do saber primordial, ou melhor, já é uma forma de dizer algo a respeito da impossibilidade de uma definição apriorística desse saber. Isto é, na medida em que a percepção tem origem nos sentidos pessoais de cada um (nos órgãos do sentido) e é constantemente atravessada pela apercepção (a maneira como cada um interpreta o que percebe a partir de sua própria bagagem subjetiva), podemos dizer que no encontro do indivíduo com o mundo, cada um irá em busca de seu próprio saber primordial<sup>14</sup>.

Continuando a acompanhar Manoel de Barros, podemos afirmar ainda mais: usando os objetos do mundo, cada um construirá (ou ao menos irá em busca de construir) seu saber primordial, um saber que é pessoal:

---

<sup>14</sup> Penso que essa intuição de Manoel de Barros tem muito a ver com o conceito de Idioma, de Bollas, o qual veremos mais adiante.

Veio a minha professora e me ensinou:  
Tudo o que você tem de fazer é tirar do  
seu texto as palavras bichadas de seus  
próprios costumes — falou!  
Poesia é um desenho verbal da inocência! (Barros, 2010, p. 461).

E ainda:

Eu não queria ocupar o meu tempo usando palavras  
bichadas de costumes.  
Eu queria mesmo desver o mundo (Barros, 2010, p. 453).

É no exercício cotidiano de desver o mundo, (ou transver o mundo, como Manoel de Barros diz em outros textos) que o menino do mato constrói o seu saber primordial. É no encontro do menino com o mundo, que algo novo surge, algo que é, ao mesmo tempo, menino e mundo. Desvendo o mundo é que o menino podia “encontrar nas palavras novas coisas de ver” (Barros, 2010, p. 449), e assim podia sair “daquele lugar imensamente e sem lado” (p. 449). Por meio da “traquinagem da imaginação” (p. 449), então, o menino dava forma àquele lugar “imensamente e sem nomeação” (p. 449), como um criador que, segundo a narrativa bíblica do Gênesis, pela palavra traz luz a uma terra escura, sem forma e vazia. O menino, então, inscreve sua personalidade no mundo, o transformando a partir de sua própria imagem, ao mesmo tempo em que utilizando aquilo que já está no mundo.

Em outro livro, Manoel de Barros (2010, p. 303) diz:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a  
imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás  
de casa.  
Passou um homem depois e disse: Essa volta que o  
rio faz por trás de sua casa se chama enseada.  
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que  
fazia uma volta atrás de casa.  
Era uma enseada.  
Acho que o nome empobreceu a imagem.

A palavra enseada empobreceu o mundo pois o tornou impessoal, o devolveu à concretude objetiva das coisas impessoais. Por outro lado, a imagem da cobra de vidro só é possível porque, antes de tudo, existe o rio. Há, portanto, um trabalho criativo que se faz a partir da existência objetiva. Podemos dizer, então, que da percepção primária (do rio) advêm os arpejos, canções e gorjeios (as imagens da cobra e do vidro mole). Parece, portanto, que Manoel de Barros chama de percepção primária um tipo de percepção que é também invenção, suposição corroborada pelo que o poeta sentencia em *O livro sobre nada*: “Tudo o que não invento é falso” (Barros, 2010, p. 345). Penso que qualquer semelhança com Anne criando nomes para o que vê não é mera coincidência. Sua “imaginação efervescente”, como Cole

descreve, torna mais “verdadeiro” o que percebe, isto é, mais condizente com sua experiência, suas sensações, ou, em suas próprias palavras, suas “vibrações”. Isto me leva a pensar que, tanto para Anne, quanto para Manoel de Barros, o sentimento de verdade, de realidade, se encontra na *aisthesis*, isto é, não na descrição ou explicação intelectual de um objeto (o que empobrece a imagem, nas palavras do poeta, e, poderíamos acrescentar, empobrece a experiência) e sim no tipo de experiência (estética) que se tem com ele.

Voltando ao campo da psicanálise, é interessante notar que a criação oriunda da percepção também está entre as preocupações de Freud. Em *O interesse científico da psicanálise*, no curtíssimo tópico F, intitulado “O interesse da psicanálise do ponto de vista da ciência da estética” (que, diga-se de passagem, é o único texto de Freud que leva a estética no título, embora a estética seja, sob vértices diferentes, um tema recorrente em suas investigações, como veremos a seguir) Freud (1913/1996) afirma que um dos temas mais atraentes para estudo psicanalítico no campo da arte é a “conexão entre as impressões da infância do artista e a história de sua vida, por um lado, e suas obras como reações a essas impressões, por outro” (p. 195). Ou seja, Freud parece referir-se ao campo das sensações, das experiências, e ao que o indivíduo pôde fazer com elas. Tratar-se-ia dos destinos das percepções primárias?

Em *Leonardo da Vinci: uma lembrança de infância* é por esse caminho que Freud (1910/1996b) envereda. A tal lembrança do pintor renascentista diz respeito a um abutre que teria se colocado sobre o berço do pequeno Leonardo e fustigado seus lábios com sua cauda. Freud associa o abutre à mãe biológica de Leonardo, Caterina, que teria ficado com ele somente durante os primeiros cinco anos de vida do filho. Depois Leonardo teria sido criado pelo pai e a madrasta. A tal lembrança seria, na verdade, uma fantasia criada pela conjunção dos impulsos inconscientes e as situações reais vivenciadas pela criança, isto é, os momentos de cuidado.

Freud conjectura que a satisfação erótica advinda dos cuidados maternos teria sido, no caso de Leonardo, excessiva, pois em virtude da ausência do pai, a mãe teria colocado o filho no lugar de marido, configurando uma situação perversa. Dessa maneira, a fantasia seria uma forma de representar o desejo pela satisfação sexual perdida. Assim, Freud propõe que a fantasia do abutre batendo a cauda na boca da criança é composta pela lembrança dos beijos e da amamentação materna. É possível notar na construção dessa interpretação o que Freud descreve como sublimação na carta 61, isto é, a construção de fantasias por meio de um tipo de embelezamento dos fatos, não apenas os fatos concretos, a saber, as lembranças em si, mas

também, e talvez principalmente, os impulsos recalçados, o desejo de reexperimentar a satisfação perversa.

De acordo com Freud (1910/1996b), essa conjunção de fatores vai resvalar na criação artística de Leonardo e mesmo em sua mais célebre obra, a Mona Lisa, e nas que lhe sucederam. Contudo, haveria um trabalho de profunda transformação das impressões de infância antes que elas pudessem se transformar em criações artísticas, de modo que essas obras seriam fruto da capacidade de Leonardo, compartilhada por outros artistas, de “expressar seus impulsos anímicos mais secretos, dele mesmo ocultos, em criações que afetam poderosamente outros indivíduos que não o conhecem, sem que eles próprios saibam dizer de onde vem tal emoção” (Freud, 1910/1996b, p. 38). A Mona Lisa e outros quadros de Leonardo teriam raiz nas mesmas impressões que originaram a fantasia do abutre, sendo algo como um refinamento desta. O icônico sorriso da Mona Lisa, por vezes chamado de sorriso leonardesco, encontrado em outros quadros do pintor, como *A virgem e o menino com Sant’Anna*, seria, na interpretação de Freud, o sorriso da mãe há tanto tempo perdido. O gênio italiano teria reencontrado esse sorriso na dama que serviu de modelo para a feitura do quadro da Mona Lisa e, tendo ficado por ele profundamente impactado, o reproduziu em obras posteriores<sup>15</sup>.

Na *Virgem e o menino com Sant’Anna* Leonardo pinta a virgem Maria debruçada em direção ao menino Jesus e Sant’Anna, mãe de Maria, logo atrás, ambas com o sorriso leonardesco. Para Freud esse quadro sintetiza a infância de Leonardo. Sant’Anna, que como avó, deveria ser retratada como uma figura mais velha, aparece com notável jovialidade, aparentando ser apenas levemente mais madura. A partir disso, Freud conjectura que Leonardo na verdade pintou duas mães, como de fato ele teve na infância: sua mãe biológica, Caterina, e

---

<sup>15</sup> Freud (1910/1996b) conjectura que os sorrisos tão característicos dos quadros de Leonardo são tentativas de reprodução da distante lembrança do sorriso materno em sua dupla significação, a saber, “a promessa de ternura infinita e ao mesmo tempo a sinistra ameaça” (p. 124). Miller (2016), comentando alguns aspectos do pensamento de Hans Loewald sobre a sublimação, aponta que a interpretação de Freud para esse sorriso prenuncia um aspecto importante da teoria de Loewald. Ele comenta que quando Freud diz que os impulsos sexuais de Leonardo se deslocam para um objeto recém-criado a fim de recapturar uma imagem do sorriso da mãe, ele se refere a uma dupla memória de abandono assustador (a ameaça) e apego seguro (a ternura). O autor aponta que para Loewald, assim como para Freud, a sublimação de Leonardo objetiva a revivência do primeiro vínculo materno. Esta ideia amplia a compreensão da sublimação para além de uma descarga pulsional disfarçada. No entanto, enquanto Freud propõe uma interpretação mais “concreta”, pois em função de muitos quadros de Leonardo terem características semelhantes, o pintor italiano teria sido compelido a retratar repetidamente o rosto de sua mãe, para Loewald mesmo uma imagem que não se assemelhe literalmente ao rosto de sua mãe, seja uma paisagem, uma pintura abstrata, pode suscitar a mesma qualidade emocional do apego precoce do artista. Nesta perspectiva, os pintores podem chegar a este resultado por meio de efeitos de cor, linha, composição ou forma e por meio de metáfora e simbolização. Na perspectiva de Loewald, então, na sublimação o artista não recria o objeto original, e sim busca recriar um estado subjetivo: o afeto do primeiro apego, notadamente ambivalente, e a realidade, também ambígua, na qual se baseia.

sua madrastra, Albiera. Sant'Anna, por ser a mais distante no quadro, representaria Caterina, e o sorriso posto em seu rosto seria uma forma de negar a inveja que Caterina teria sentido de Albiera quando teve que entregar a ela seu filho, como antes teria lhe cedido o marido.

Outros quadros posteriores à Mona Lisa nos quais aparece o célebre sorriso são: Baco, no qual Leonardo retrata o deus grego e São João Batista, em que é retratado o precursor de Jesus Cristo. Ambas as obras representam figuras andróginas com um olhar sedutor. Freud conjectura que nesses quadros Leonardo teria “negado e superado artisticamente a infelicidade de sua vida amorosa, representando nessa venturosa união de natureza masculina e feminina a realização dos desejos do menino fascinado pela mãe” (Freud, 1910/1996b, p. 47).

Por meio da criação artística Leonardo teria realizado um trabalho gradual de refinamento das percepções primárias, que se iniciaram com a feitura, ainda na infância, com terra, de cabeças de mulheres sorridentes e belas cabeças de crianças, que Freud interpreta como variações da fantasia/lembança do abutre<sup>16</sup> (as mulheres seriam a mãe/abutre e as crianças seriam o próprio Leonardo). Posteriormente, já na vida adulta, essas percepções tomam forma na Mona Lisa e em quadros representando mulheres e, depois, em quadros de figuras masculinas com caráter andrógino que seriam a representação do próprio Leonardo.

Vê-se, portanto, que para Freud a percepção tem um lugar importante na criação artística, sendo esta derivada das impressões da infância. No entanto, no decorrer da análise Freud logo deixa um pouco de lado a questão da percepção em si, para construir interpretações que se assentam na teoria do recalque e da sublimação. Nesse sentido, o peso da interpretação acaba recaindo mais na problemática da destinação das pulsões, do que, de fato, no uso feito pela criança da percepção primária. O percebido se torna, sob esse ângulo de interpretação, um meio de construção de fantasias e, como consequência, um canal de descarga para aquilo que é incompreensível e insuportável.

Sob esse ponto de vista o percebido viria como excesso, como algo que exige simbolização por meio da fantasia e, posteriormente, pela criação artística. Teria sim papel

---

<sup>16</sup> Castiel (2007) comenta que alguns autores apontaram um erro de Freud nesta interpretação. Em 1923, um especialista em renascimento italiano escreveu uma carta indicando que a tradução do italiano para *nibio* era milhafre e não abutre. Em 1956, Shapiro, um historiador da arte, acrescentou que na época de Leonardo da Vinci a referência ao abutre era uma maneira comum de descrever presságios, de modo que não se trataria de uma lembrança. No entanto, Castiel (2007) aponta também que muitos analistas, como Jones, Eissler, Viderman e Laplanche, defendem que este erro não invalida os aspectos essenciais da argumentação freudiana. A própria autora pondera que, apesar do erro, “o valor do texto fala por si, à medida que nele introduz conceitos que não haviam sido formulados até aqui” (p. 51), como a atitude narcisista, que é pela primeira vez esboçada neste texto e que se torna posteriormente um conceito fundamental.

constitutivo para o psiquismo, mas, em certo sentido, pela via do trauma, como uma maneira de dar destino ao resto pulsional inassimilável que urge por representação. No caso de Leonardo, isso seria ainda mais eminente, já que a ternura materna “tornou-se para ele uma fatalidade, configurou seu destino e as privações que o aguardavam” (Freud, 1910/1996b, p. 52). A ternura excessiva da mãe teria sido um entrave ao desenvolvimento da vida amorosa do pintor, que

ao reencontrar o sorriso de ventura e enlevo que outrora se achava na boca de sua mãe quando o acariciava, havia muito Leonardo era dominado por uma inibição que o impedia de ansiar por tais carinhos dos lábios de uma mulher (Freud, 1910/1996b, p. 53).

A obra de Leonardo seria então uma maneira de dar conta desse excesso pulsional ocasionado por uma mãe excessivamente sedutora, o que só foi possível devido à sua suposta capacidade constitucional para a sublimação. De certo modo, poderíamos dizer que na criação artística e na recepção estética, a percepção, para Freud, ocupa lugar originário ao mesmo tempo que secundário, na medida em que a interpretação freudiana coloca maior ênfase nas operações psíquicas que objetivam lidar com o excesso pulsional, do que no próprio ato da percepção.

Parece que a maneira como Freud entende o uso das percepções primárias (as “impressões da infância do artista”) difere da noção implícita na poesia de Manoel de Barros e que se entrevê também na personagem Anne Shirley. Embora Anne utilize a arte como material para construir um tipo de refúgio do sofrimento advindo da realidade, como refletimos no tópico anterior, o uso que ela faz das impressões que lhe chegam não se esgota aí. Quando, em estado de intensa alegria, renomeia a avenida e o lago do Barry, a menina não está fugindo de uma realidade opressiva, ao contrário, está tornando-a familiar, pessoal, ou seja, está dialogando com ela. Semelhantemente, ao criar um clube de histórias, Anne não utiliza as histórias dos livros para fugir da realidade, ao contrário, ela as utiliza como matéria-prima para criar suas próprias histórias e constituí-las como objetos compartilhados, pontes para o convívio.

Na análise de Leonardo (Freud, 1910/1996b), no entanto, embora possamos entrever a ideia de uma percepção que também é invenção (já que as impressões de infância do gênio italiano teriam sido interpretadas de acordo com suas possibilidades e urgências psíquicas à época, e, além disso, teriam fornecido o material para suas criações científicas e artísticas), teriam como objetivo fundamental dar um destino a uma realidade psíquica que, em sua força pulsional, se impõe como excesso traumático. Como conciliar essa visão à ideia subjacente à poesia de Manoel de Barros, a saber, a noção de que existiria um tipo de percepção que é, primariamente criativa e à expressão desta ideia em Anne Shirley? Seria essa apenas fruto do

devaneio de um poeta e possível apenas em uma obra de ficção?

Freud indica, em alguns momentos de sua obra, a existência de uma modalidade de percepção, à qual ele intitula percepção endopsíquica, que nos permite ampliar a compreensão a respeito da criação artística e da recepção estética, permitindo-nos também melhor compreender o que venho chamando de trabalho estético da mente. Convido o leitor a me acompanhar adiante na discussão a respeito desta categoria perceptiva e, juntos, vejamos se ela pode nos oferecer respostas às questões acima colocadas.

### 1.5. As percepções endopsíquicas e o trabalho estético da mente

A expressão *trabalho estético da mente* é utilizada por Christopher Bollas ao se referir a algumas ideias de Freud sobre percepções endopsíquicas. Ele afirma: “Enquanto Freud procura identificar o que ele denomina em outro lugar ‘a percepção endógena’, creio que ele define nosso senso interior do trabalho estético da mente” (Bollas, 1992/1998, p. 28). Alguns termos dessa citação precisam ser especificados: o que é percepção endógena e por que essa modalidade de percepção teria relação com um trabalho estético? Começemos pela primeira questão.

A percepção endógena, ou endopsíquica, é a percepção dos próprios processos internos. De acordo com Coelho Junior (1999), ela seria um tipo de percepção inconsciente do que acontece no psiquismo. O autor aponta que muitas vezes, na obra de Freud, esses afetos e sentimentos são qualificados como inconscientes e que a formulação da existência desse tipo de percepção se confunde, algumas vezes, com a noção de projeção. Assim, em *Psicopatologia da vida cotidiana*, Freud associa a construção de mitologias à percepção de processos internos projetados para o exterior. Desse modo, a visão mitológica do mundo e as crenças supersticiosas seriam derivadas, por um lado, de um desconhecimento consciente e, por outro, de um “*saber inconsciente* das motivações das casualidades psíquicas” (Freud, 1901/1996, p. 67, grifos meus). Nesse sentido Freud afirma que

O obscuro reconhecimento (a percepção endopsíquica por assim dizer) dos fatores psíquicos e das relações do inconsciente espelha-se – é difícil dizê-lo de outra maneira, e aqui a analogia com a paranóia tem que vir em nosso auxílio – na construção de uma *realidade sobrenatural* (p. 67, grifos do autor).

Freud prossegue em sua analogia com a paranoia, afirmando que a distância entre o paranoico e o supersticioso não é tão grande como pode parecer à primeira vista. Em ambos os casos o indivíduo chega a grandes conclusões baseadas em comportamentos e fenômenos

triviais. Essas conclusões, na verdade, teriam fundamento no obscuro reconhecimento de fatores psíquicos e não nos elementos insignificantes da realidade exterior.

Em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* a noção de percepção endopsíquica ocupa lugar fundamental na interpretação de Freud para a saga do personagem. Os delírios de Norbert Hanold são, em parte, explicados como a projeção dessa percepção. Desse modo, de acordo com Freud, na formação do delírio “houve uma perfeita analogia entre o soterramento de Pompéia – que fez desaparecer, mas ao mesmo tempo preservou o passado – e a repressão, de que ele tinha conhecimento através do que poderíamos chamar de percepção ‘endopsíquica’” (Freud, 1907/1996, p. 53).

No *Homem dos ratos* Freud explica de modo semelhante o delírio relatado por seu paciente de que seus pais conheciam o conteúdo de seus pensamentos, pois ele o expressaria em voz alta, sem que, no entanto, ele mesmo os ouvisse. Para Freud, o paciente teria projetado no exterior seu conhecimento inconsciente de que tinha pensamentos desconhecidos de si mesmo, de modo que o tal delírio seria expressão da “percepção endopsíquica daquilo que foi reprimido” (Freud, 1909/1996, p. 173). Coelho Junior (1999) observa que esse processo leva a uma confusão entre o que é realidade interna e externa, já que a percepção inconsciente de fatores internos é vivida como se fosse percepção consciente da realidade material. Muitos anos antes Freud já se referia a processos como esses. Já em uma carta dirigida a Fliess em 1897, Freud se refere a criação de “mitos endopsíquicos”, dizendo que a “tênue percepção interna do próprio aparelho mental estimula ilusões do pensamento, que, naturalmente, são projetadas para o exterior e, tipicamente, para o futuro e o além” (Freud, 1986, p. 287).

Todas essas referências dizem respeito ao terreno da psicopatologia ou da religiosidade e da superstição. Em todo caso, ao campo daquilo que, na visão de Freud, precisa ser superado. Entretanto, no artigo *Os sonhos no folclore*, escrito por Freud em parceria com Oppenheim (1911/1996a), os autores fazem uma alusão à percepção endopsíquica atuando na construção dos sonhos, ou seja, fora do campo da patologia ou da religião. No caso específico eles conjecturam que seria a percepção endopsíquica que levaria à relação simbólica entre ouro e fezes nos sonhos.

Em todos esses casos, seja na construção de delírios, mitologias, superstições ou sonhos, fica claro que a percepção endopsíquica está ligada, para Freud, à construção de importantes formações psíquicas, patológicas ou não. Trata-se sempre da maneira como o desconhecido do mundo psíquico pode ser representado, ainda que parcialmente, na consciência. O processo de



construção dessas formações psíquicas que derivam da percepção endopsíquica, em outras palavras, as formas pelas quais a percepção inconsciente se apresenta à consciência, é um trabalho do ego. A isto Bollas (1992/1998) intitula “inteligência estética” (p. 30), que é a lógica do ego inconsciente que “escolhe as formas de experiência do sujeito” (p. 29).

Freud, todavia, não se aprofundou suficientemente nessa modalidade de inteligência egoica, pois se voltava predominantemente para o conteúdo, isto é, o conteúdo recalcado, e não para o processo de formação em si. Assim, no *Homem dos ratos* a análise freudiana recai sobre o conflito pulsional que encontra expressão no delírio: “um instinto erótico e uma revolta contra ele; um desejo que ainda não se tornou compulsivo e, lutando contra ele, um medo já compulsivo; um afeto aflitivo e uma impulsão em direção ao desempenho de atos defensivos” (Freud, 1909/1996, p. 185).

No início do segundo capítulo de *O ego e id*, entretanto, Freud (1923/1996) começa por admitir que a psicanálise se dirigiu excessivamente para os conteúdos recalcados e pouca atenção concedeu ao ego. Ele aponta a necessidade de ampliar o conhecimento a respeito do trabalho egoico, na medida em que descobre que uma parte do ego é inconsciente.

Considerando as origens do ego, Freud (1923/1996) afirma que “o ego é aquela parte do id que foi modificada pela influência direta do mundo externo” (p. 39). Afirma ainda que o “ego se acha especialmente sob a influência da percepção e que, falando de modo geral, pode-se dizer que as percepções têm para o ego a mesma significação que os instintos têm para o id” (p. 55). Isso nos leva a pensar que, de forma semelhante ao id, que procura insistentemente a satisfação das pulsões pela via da descarga, o ego tem a tarefa de dar um destino às percepções, a começar pelas percepções endopsíquicas que são, em grande medida, derivadas de pressões pulsionais oriundas do id. Nesse sentido, Freud (1923/1996) afirma que o id é para o ego como um segundo mundo externo, isto é, uma fonte constante de percepções. Entretanto, o ego não está simplesmente rendido a essas percepções, de modo que “ele evolui da percepção para o controle dos instintos, da obediência a eles para a inibição deles” (p. 70). Ou seja, é o ego que dá forma às pressões pulsionais disformes.

Discutindo a respeito da maneira como algo passa do inconsciente para a consciência, Freud pondera que isso se torna possível com a vinculação do conteúdo inconsciente às representações verbais correspondentes. Pela interposição destas representações “os processos internos de pensamento são transformados em percepção” (Freud, 1923/1996, p. 37). Dessa forma “os pensamentos são *realmente percebidos* – como se proviessem de fora” (p. 37, grifos

do autor). Ora, esse é o processo que, como vimos, em outros momentos Freud descreve como um trabalho realizado sobre as percepções endopsíquicas. Em suma, este é um trabalho do ego que visa tornar, por meio da representação, cognoscível o incognoscível. Cabe ao ego, então, conceder uma estética particular às percepções provenientes de fontes diversas. Este é propriamente um trabalho estético da mente, realizado de modo ininterrupto. É a isto que Bollas (1992/1998) se refere quando diz que o medo da castração, por exemplo, pode ser representado de modos diferentes por diferentes analisandos:

Se um analisando representa dramaticamente um medo de castração ao verificar compulsivamente se todas as portas de sua casa estão fechadas, então o ego escolheu esta forma dramática de representar este conteúdo mental. Entretanto, este conteúdo mental específico poderia também ter sido representado (alternativamente) na forma verbal (com um paciente alterando frequentemente a palavra “porta”), na forma visual (ao sonhar com portas), no registro somático (ruborizando a face e tendo ataques de ansiedade ao abrir portas para seu colega de trabalho, por exemplo), etc. A inteligência própria deste processo inconsciente é esta habilidade em escolher as formas pelas quais se vive determinadas unidades da experiência (p. 29).

O trabalho egoico realizado sobre as percepções endopsíquicas é esboçado diversas vezes na obra freudiana, como vimos. Entretanto, vemos que as incursões de Freud nesse campo se dão, na maioria das vezes, na indicação de processos ligados à urgência pulsional. Isto leva a crer que embora Freud reconhecesse a inteligência estética do ego, ele considerava que essa inteligência seria utilizada para a construção de formações substitutivas. Por outro lado, em outro momento de *O ego e o id*, ele afirma:

As percepções internas produzem sensações de processos que surgem nos mais diversos, e, também, certamente, nos mais profundos estratos do aparelho mental . . . São mais primordiais, mais elementares, do que as percepções que surgem externamente . . . Essas sensações são multilocalizadas, como as percepções externas; *podem vir simultaneamente de diferentes lugares e terem assim qualidades diferentes ou mesmo opostas* (Freud, 1923/1996, p. 36-37, grifos meus).

Para Bollas (1992/1998) essa afirmação de Freud é um indicativo de que ele teria chegado perto de demonstrar a existência de um “sentido ‘multilocalizado’, proveniente de uma realidade constituída de muitas formas diferentes de experiência” (p. 28). Em outras palavras, Freud teria se aproximado da amplitude do aparelho psíquico e do fato de que a percepção endopsíquica se direcionaria não apenas a processos relacionados ao recalque ou à sublimação, mas a diversos processos inconscientes profundos. Na visão de Bollas, quando Freud descreve o trabalho inconsciente do ego, ele estaria sugerindo “uma teoria que dirige a composição sintética do sentido multilocalizado” (p. 28), ou seja, uma teoria que aponta para o fato de que o ego realiza um trabalho estético constante com as múltiplas percepções que o assomam ininterruptamente provenientes de fontes diversas, não apenas do id com sua pressão pulsional.

Pela via da concepção de percepção endopsíquica, portanto, em especial pela referência à amplitude das sensações que são percebidas, que não se restringem às articulações defensivas, Freud esboça a compreensão da existência de um trabalho estético da mente. Esta ideia, mesmo que apenas esboçada, já nos coloca em um caminho de resposta às questões que surgiram no fim do tópico anterior. A ideia de um sentido multilocalizado nos impulsiona a cogitar a hipótese de que uma “percepção-invenção” (em contraponto à “percepção-defesa”, continuando a brincar com as palavras) não é plausível apenas no mundo da ficção.

Até o tópico passado acompanhamos o lugar das percepções externas na obra freudiana, no que diz respeito à construção das fantasias e obras artísticas. Agora é preciso acrescentar que a transformação da percepção em fantasia ou em obra de arte implica um trabalho realizado sobre ambas as percepções, tanto externas (no caso de Leonardo, a mãe real), quanto as endopsíquicas (o desejo recalcado), surgindo, a partir daí, a fantasia ou a obra (a fantasia do abutre ou os quadros, por exemplo). Poderíamos dizer que a fantasia e a obra seriam produtos que se constituem num campo intermediário? Seriam frutos de uma negociação entre interno e externo?

Esta ideia (de um campo ou espaço intermediário) nos leva um passo além na discussão sobre a percepção, pois ao nos abrir a fresta de um campo que não é externo, nem interno, nos leva adiante na compreensão da experiência estética e do lugar da percepção nesta experiência, na medida em que nos convoca a pensar em um tipo de percepção que não se restringe a categorias em oposição (objetivo X subjetivo, externo X endopsíquico etc.). Adiante desenvolverei essa ideia.

## **1.6. Experiência estética e ilusão no espaço intermediário**

Frayze-Pereira (2005), discorrendo sobre a maneira clássica de a psicanálise compreender a criação artística e a fruição estética, comenta que, sob esta ótica, “a obra – vista como expressão fantasiosa dos desejos de seu criador – seria um lugar de reatualização das fantasias pessoais próprias a cada espectador” (p. 95), de maneira que, nesta perspectiva, “a percepção estética seria uma percepção do tipo mágico, encontrável na criança, no primitivo e no louco, percepção que estabeleceria uma espécie de comunicação direta, de natureza ritual e participativa, tendo como implicação uma perda da identidade pessoal” (p. 95).

Parece-me que podemos compreender que, em parte, esse modo de conceber a percepção estética, na perspectiva freudiana, se deve a uma concepção dualista de percepção,

isto é, ligada a uma experiência que é interna ou externa. Daí a interpretação de Freud (1914/1996a) de que a fruição estética se daria quando o artista consegue evocar no espectador a mesma constelação mental que o levou a criar. Ou seja, o artista conseguiria construir a obra de maneira tal que ao ser percebida (externamente), esta evocaria no indivíduo que a percebe elementos de sua vida interior compartilhados com o artista. Haveria, assim, um trânsito direto entre interno e externo. Mesmo que Freud, pela via da noção de percepção endógena, tenha se aproximado da ideia de uma inteligência estética do ego, ele ainda permanece em um campo dualista, pois trata-se ainda de como algo que é percebido no interior é projetado no exterior. Deste modo, como afirma Frayze-Pereira (2005), os mecanismos de projeção e introjeção nos permitiriam compreender, dentro desta ótica, os processos envolvidos na percepção estética.

No entanto, se pensarmos o encontro do bebê com o objeto primário como a primeira experiência estética<sup>17</sup>, talvez tenhamos dificuldades em situá-la no contexto de percepções objetivas ou endógenas. Os primeiros encontros do bebê com esse objeto são atravessados por percepções objetivas? Ou precisaríamos pensar nestas experiências primitivas a partir da noção de fantasia inconsciente, e, logo, estaríamos mais próximos do terreno do intrapsíquico e da percepção endógena? Considerando que, no início, há pouca diferenciação psicológica entre o bebê e seu ambiente, como afirma Bollas (1987/2015), parece-nos razoável considerar que os dois tipos de percepção ainda encontram-se em estado bastante precário no início, ou, talvez seja melhor dizer, em estado nascente.

Assim, se podemos falar de percepção no início da vida, esta seria uma espécie de “percepção intermediária”: um tipo de percepção que ainda não considera a diferença entre dentro e fora, objetivo e subjetivo, realidade e fantasia. Seria um tipo de “percepção criativa” ou “percepção-invenção” na medida em que não se direcionaria às coisas como elas são (interna ou externamente), mas sim àquilo que é construído no encontro do indivíduo com o objeto. Ao mesmo tempo, não se trata de uma percepção de tipo mágico, considerando que não se daria uma comunicação direta entre interior e exterior, visto que estas dimensões ainda não estariam bem constituídas. Além disso, seria um tipo de percepção que não leva à perda da identidade pessoal, pois não se trata do mundo interno se perdendo no mundo externo, uma vez que estas categorias não estão presentes neste tipo de percepção. Pelo contrário, tratar-se-ia da constituição da identidade, do si mesmo, facilitada pelo objeto que se deixa usar criativamente.

---

<sup>17</sup> Ideia desenvolvida principalmente nos capítulos dois e três.

Possivelmente, neste ponto, ao leitor familiarizado com o pensamento de Winnicott, terá surgido à mente o nome do psicanalista do *middle group*, e, de fato, foi com certas ideias winnicottianas em mente que escrevi as linhas acima. Em seu artigo sobre os objetos e fenômenos transicionais, Winnicott (1971/2019) refere-se à questão, comumente levantada, do teste da realidade<sup>18</sup> e à distinção clara que em geral se faz entre percepção e apercepção, e reivindica a existência de “um estado intermediário entre a incapacidade e a crescente capacidade do bebê de reconhecer e aceitar a realidade” (p. 16). Em suas palavras, a área intermediária a que se refere é “a área a que o bebê tem acesso entre a criatividade primária e a percepção objetiva baseada em testes de realidade” (p. 28, grifos do autor).

Winnicott (1971/2019) faz uma relação clara entre esta área intermediária e a arte, dizendo que ao chamar a atenção para esta área está interessado na “substância da ilusão, que é permitida ao bebê, que na vida adulta é inerente à arte e à religião” (p. 16). O analista inglês prossegue, dizendo que o que configura a loucura de um adulto, é quando este exige demais da credulidade alheia, tentando forçar os outros a compartilharem de uma ilusão que não lhes é própria. Vê-se, portanto, que Winnicott confere um valor positivo à ilusão, na medida em que a “loucura” seria a tentativa de transformar a ilusão em um fato objetivo, isto é, algo que poderia ser percebido objetivamente. Por outro lado, estas experiências (com a arte e com a religião, bem como do bebê com o fenômeno ou objeto transicional), não pertencem apenas ao campo da fantasia, ou seja, daquilo que pode ser percebido de maneira endógena.

Frayze-Pereira (2005) afirma que para explicar a experiência que um espectador tem diante de uma instalação ou de uma pintura, por exemplo, precisamos ter à disposição uma abordagem capaz de fazer uma mediação entre percepção e fantasia, entre a situação onírica e a situação de vigília. Precisamos, portanto, retomando a linguagem que temos utilizado até aqui, de uma abordagem que não reduza a experiência estética à percepção objetiva e/ou endógena. Para tanto, o autor recorre à noção winnicottiana de zona intermediária da experiência, na medida em que através dessa noção podemos compreender “que uma obra, através daquilo que nos dá a ver, cria uma passagem imaginária entre o eu do espectador e o outro que se presentifica no espaço plástico” (p. 95).

---

<sup>18</sup> Problema notadamente levantado por Freud (1911/1996b) em *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental* e seguido por Ferenczi (1913/2011) em *O desenvolvimento do sentido de realidade e seus estágios*, a questão da instauração do teste de realidade é importante na conceituação de Freud (1917/1996a) a respeito do atravessamento do luto, em *Luto e melancolia*, problemática expandida por Klein (1940/1996) em *O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos*. Cito estes trabalhos apenas para indicar brevemente, com alguns poucos exemplos, entre outros possíveis, a relevância da problemática do teste de realidade na teoria psicanalítica.

O autor considera que com a teoria dos fenômenos transicionais, que retoma a problemática dos estados intermediários, Winnicott aborda também o tipo de percepção implicada por esses estados. A teoria dos fenômenos transicionais e da área intermediária demonstra “a existência de uma terceira zona da experiência, que não é mera adição da realidade interna e da realidade externa, mas possui consistência própria” (Frayze-Pereira, 2005, p. 96).

A concepção de uma terceira área de experiência e de um tipo de percepção condizente a ela é uma noção bastante frutífera para pensar o que se dá na experiência estética, pois a ambiguidade própria a esta área condiz com àquela pertinente ao objeto estético<sup>19</sup>. Vázquez (1992/1999), ao levantar um questionamento sobre a realidade ou irrealidade desse objeto, afirma que, de um lado, ele é irreal, pois “não nos dá sua realidade efetiva, mas sim a ilusão ou ficção de algo inexistente. Assim, por exemplo, o grupo escultural *Laocoonte*, nos oferece na pedra, na sua realidade inerte, uma ilusão de dinamismo e vida” (p. 123, grifo do autor). Deste modo, o objeto estético nos tornaria “cúmplices de uma ilusão ou de um engano ao nos mostrar a pedra com uma vida e um dinamismo que, real e efetivamente, não tem” (Vázquez, 1992/1999, p. 124). Vázquez prossegue, entretanto, em sua argumentação, afirmando que:

Quando percebemos a vida, a dor e o movimento frenético na pedra inerte do grupo escultural *Laocoonte*, não estamos diante de algo irreal, mas sim de um objeto peculiar que, na pedra trabalhada, formada, adquiriu uma realidade própria: a estética. Não somos vítimas de uma percepção enganosa, mas sim deparamos, justamente pela percepção adequada da dor ou do movimento petrificados, com uma realidade significativa graças a sua forma sensível (p. 124, grifo do autor).

Poderíamos dizer que o que Vázquez chama de realidade estética é uma realidade intermediária: ao mesmo tempo real e irreal, interna e externa, objetiva e subjetiva. Poderíamos falar, então, em uma espécie de *percepção intermediária*, na medida em que se percebe um movimento que não está objetivamente na pedra (logo, não se trata apenas de uma percepção objetiva), mas que também não é uma fantasia (não tratando-se, também, apenas de percepção

---

<sup>19</sup> Até aqui o leitor já encontrou algumas vezes a expressão *obra de arte*, e a encontrará ainda outras tantas, bem como a expressão sinônima (ao menos assim a utilizo nesta tese) *objeto artístico*. Agora me refiro a objeto estético. Penso ser adequado comentar brevemente a diferença entre estes termos. Seguindo Correia (2017), compreendo neste trabalho o objeto estético como sendo fundado na experiência estética. Ou seja, o objeto artístico precisa da contemplação do espectador para que se torne, efetivamente, estético. A este respeito, ao referenciar ideias de Mikel Dufrenne, Correia (2017) afirma que “é pelo olhar do espectador que a obra de arte se torna um objeto estético. O espectador é a condição *sine qua non* para que a obra de arte deixe de ser um objeto comum dentre os demais objetos comuns para se transformar num objeto estético. O objeto estético só pode ser definido como o correlato da experiência estética” (p. 143, grifos do autor). É somente quando o objeto é percebido de modo diverso da percepção ordinária - podendo esta ser teórica, prática, política, moral, religiosa etc. - como pondera Vázquez (1992/1999), isto é, quando é percebido de maneira estética (ou, como estou desenvolvendo neste tópico, de forma *intermediária*) que ele adquire o estatuto de objeto estético. A obra de arte, neste sentido, é “presença que espera sua consagração enquanto objeto estético” (Correia, 2017, p. 149). Ou, ainda, pode-se dizer que ela “é o que resta do objeto estético quando não é percebido – o objeto estético no estado do possível, aguardando sua epifania” (Correia, 2017, p. 149).

endógena). Estamos no campo da ilusão. No entanto, não se trata de ilusão entendida como mentira ou falsa percepção. Como afirma Pontalis (1977/2005) em um artigo de título por si só revelador (A ilusão mantida), a ilusão que era outrora rejeitada como algo de aparência enganosa, devendo se esvaír sob o reconhecimento da realidade (objetiva, antes de Freud e, depois de Freud, a realidade do conflito psíquico) com Winnicott ganha estatuto de condição *sine qua non* para que as duas ordens de realidade sejam criativamente articuladas.

De acordo com Frayze-Pereira (2005), Winnicott considera que a obra não convoca, em primeiro lugar, uma interpretação que desvende a fantasia que, ao mesmo tempo, lhe dá forma e lhe oculta. Ao invés disso, na visão de Winnicott, a obra artística inaugura um espaço de experiência que, paradoxalmente e constitutivamente, articula o sujeito e o mundo. Frayze-Pereira (2005) argumenta que a passagem entre os mundos interno e externo só pode ser concebida de maneira negativa, isto é, o objeto transicional *não é externo e não é interno*<sup>20</sup>. Ele pertence ao campo do paradoxo.

Luz (1989, apud Frayze-Pereira, 2005) discorrendo a respeito do caráter não enganoso da ilusão em Winnicott, afirma que, nesta perspectiva, não estamos no campo de desejos satisfeitos fantasiosamente por meio de uma imagem enganosa: “Pelo contrário, a ilusão implica movimento pulsional conjugado ao que o ambiente põe, material e efetivamente, à disposição do indivíduo. Daí resulta uma *experiência atual*. O indivíduo pode, a partir de então, brincar de forma criativa” (Luz, 1989, p. 73, apud Frayze-Pereira, 2005, p. 97, grifos do autor).

É interessante nos atermos um instante sobre a expressão *experiência atual*, sublinhada pelo próprio autor. Subjaz à visão freudiana, que considera o prazer na recepção estética como fruto da expressão de desejos recalçados, a ideia de que o contato com a obra evoca uma experiência do passado, na medida em que o recalque já aconteceu. Por outro lado, pensar a relação com o objeto estético a partir da noção de ilusão criativa, nos leva a considerar que o que se dá é, de fato, uma experiência referida ao presente. Não que o passado não participe desta experiência, já que, ao considerarmos o psiquismo, estamos sempre diante de um presente que é “um momento de ressonância do passado e antecipação do futuro - não há um aqui e agora isolado desta sobredeterminação” (Cintra & Ribeiro, 2018, p. 64), no entanto, o contato com a obra que se dá no espaço intermediário, no campo da ilusão, é um contato que estabelece um encontro criativo, já que o indivíduo faz um uso pessoal e criativo do que o ambiente *atualmente*

---

<sup>20</sup> Visto que neste tópico minha preocupação é pensar na problemática da percepção, particularmente em compreendê-la para além do dualismo interno-externo, não entrarei em detalhes do conceito de objeto transicional, que é apenas apresentado aqui. Uma exposição um pouco mais aprofundada do conceito é feita no capítulo 3.

lhe oferece e não apenas evoca desejos recalcados no passado.

Retomando a questão da percepção, vejamos a seguinte afirmação de Frayze-Pereira (2005):

Considerando que a “área intermediária da experiência” se realiza entre o “objeto subjetivo<sup>21</sup>” e o “objeto objetivamente percebido”, entre “extensões do eu e o não-eu”, podemos dizer que o problema subjacente à conceituação psicanalítica de Winnicott refere-se profundamente ao tema da percepção. E o tema grave que a percepção levanta para investigação não é o de “espelhamento do *ser* e da coisa”, mas o da “formação do *sentido* da coisa”, sentido esse que emerge do encontro do percebedor com o objeto (p. 104, grifos do autor).

Ora, estamos diante então de um perceber que não se dirige para o objetivo ou para o endógeno, mas sim de uma percepção que é, ao mesmo tempo, construção de sentido. Não se trata de perceber a coisa em si, mas de *recebê-la* no momento em que se faz um movimento em direção a ela e emerge um sentido para a coisa (o objeto que foi encontrado) e para o si mesmo (o indivíduo que a encontrou), ao mesmo tempo em que a coisa e o si mesmo se confundem nesse espaço intermediário.

Estas ideias dialogam com a concepção de Hans Loewald a respeito da sublimação. De acordo com Miller (2007) a fonte de inspiração mais imediata para o autor é a teoria winnicottiana de uma área transicional. Uma feliz unidade com a mãe, a qual todos nós ansiamos retornar, é a imagem fundamental da teoria da sublimação de Loewald. Por meio da sublimação o indivíduo recuperaria não essa unidade idílica, mas o momento de transição entre a unidade, o momento de uma perfeita sintonia, e a assustadora realidade da separação. Loewald (apud Miller, 2007) considera que a sublimação evoca uma mistura oscilante dessas duas realidades, de modo a recriar o sentido ambíguo do que para o bebê é real. O autor acredita que em nossa experiência primitiva a unidade e sua perda coexistem, de maneira que por meio da sublimação o indivíduo revive um sentido ambíguo de realidade, o que ele propõe chamar de visão binocular.

Estas noções parecem apoiar a ideia de uma percepção-invenção, indicando que o que o vemos no campo da ficção (nos personagens Anne e Cole) são possíveis fora deste campo. Mais adiante observaremos mais de perto algumas ideias de Christopher Bollas, que chama atenção precisamente para este campo intermediário e que apresenta um modelo de mente que permite ampliar a compreensão do lugar da percepção na criação artística e na recepção estética. Para além das dimensões traumáticas do inconsciente, das quais advêm importantes operações constitutivas, como o recalque e a cisão, Bollas observa a existência de outra dimensão dos

---

<sup>21</sup> No capítulo 3 a noção de objeto subjetivo é melhor explorada.



processos inconscientes que não funciona sob uma lógica defensiva, e sim sob uma lógica convidativa. A essa dimensão da mente ele denomina *inconsciente receptivo*, e apresenta suas fontes na própria obra freudiana.

## CAPÍTULO 2 - DO TRABALHO ESTÉTICO DA MENTE AOS ENCONTROS TRANSFORMATIVOS

---

Antes de seguir para as ideias de Bollas, proponho que façamos um breve interlúdio. Explico esta proposição: como vimos até aqui, Freud não nutria grandes esperanças a respeito do potencial transformativo da arte ou da experiência estética. Embora cada vez mais, à medida que caminhamos, compreendamos as limitações do pensamento freudiano a este respeito, e estejamos tentados a concluir que o tipo de experiência que testemunhamos na ficção são plausíveis no mundo fora dela, parece-me importante que antes de continuarmos a afunilar a compreensão teórica, possamos nos debruçar sobre uma experiência não ficcional, a fim de seguirmos pensando sobre a pertinência da concepção de Freud, das demais que vimos até aqui e das que ainda veremos. Assim, quando dermos continuidade à discussão conceitual, estaremos nutridos de uma experiência viva que, penso, iluminará a própria teoria. Ademais, a experiência que apresentarei nos permitirá explorar o papel de um elemento fundamental nas transformações de Anne e Cole, e que se apresenta ao lado da arte: os encontros humanos.

### 2.1. Interlúdio: A odisseia de James Rhodes

A vida do pianista inglês James Rhodes, conforme narrada na autobiografia *Instrumental: memórias de música, medicação e loucura* (Rhodes, 2014/2017) parece uma verdadeira odisseia. Como Ulisses, saindo de Tróia após a guerra, tentando voltar à Ítaca, seu lar, Rhodes também parece buscar um tipo de retorno. No entanto, o lar para o qual ele busca retornar não é um lugar físico, mas ao seu eu infantil, inteiro, antes de começar a ser estupro aos seis anos de idade pelo professor de educação física da escola. A experiência concreta de horror, o estupro<sup>22</sup>, durou cinco longos e desesperadores anos, mas internamente o horror permaneceu em Rhodes (além de graves consequências físicas, que levaram, entre outras coisas, à necessidade de cirurgias na coluna), como uma guerra constante, como um Ulisses que deixou Tróia mas que levou a guerra consigo. Rhodes expressa essa sensação de guerra interior de diversos modos ao longo do livro, como: “Estou exausto o tempo inteiro. É uma espécie de Eu

---

<sup>22</sup> Uso aqui diretamente a palavra estupro, ao invés de expressões como abuso ou violência sexual, para tentar preservar a força do próprio relato de Rhodes. O pianista não hesita em escancarar a violência atroz que sofreu. Ele diz, por exemplo: “Fui usado, fodido, quebrado, me fizeram de brinquedo e me estupraram desde os seis anos de idade. Repetidas vezes, durante anos e anos”. (Rhodes, 2014/2017, p.10).

tóxico, corrosivo, difuso, penetrante, negativo, tudo de ruim” (Rhodes, 2014/2017, p. 8). Ou: “Sou movido por cem mil formas diferentes de terror” (p. 49).

Rhodes começa seu livro dizendo que a música literalmente salvou sua vida: “Ela [a música] provê companhia quando não se tem ninguém, compreensão quando se está confuso, consolo onde há aflição e uma energia pura e não contaminada onde há um vazio de devastação e fadiga”. (p. xii). No entanto, poucas páginas adiante, diz se sentir um “fracassado de um doente mental” (p.xviii). Com isto, ficamos sabendo, já de saída, que seu livro não pretende vender uma salvação utópica. Não se trata de afirmar algum poder milagroso que afugentaria permanentemente todos os demônios. Avançando ainda poucas páginas, encontramos Rhodes pluralizando as causas de sua salvação, indicando que, além da música, as pessoas, os bons encontros, o sustentaram no caminho. Ele afirma, a respeito de seu melhor amigo, seu empresário, sua mãe e sua namorada: “Essas pessoas são minha espinha dorsal . . . , elas são as forças de luz, o norte da minha vida, o motivo mais forte possível de eu ter permanecido vivo (isso mesmo, permanecido vivo) durante os tempos sombrios” (Rhodes, 2014/2017, p. 3). A ênfase de Rhodes no fato de ter “permanecido vivo”, somado ao uso da palavra “literalmente”, no prelúdio, nos indica a que tipo de salvação Rhodes está se referindo. Inicialmente uma salvação literal, da morte física, visto que o pianista muitas vezes esteve à beira da morte por suicídio. E, depois, pequenas inscrições de vida em suas áreas internas mortas.

O pianista narra que enquanto era estuproado, “viajava” para se proteger. Sentia-se fora do seu corpo, vagando no teto, ou até mesmo além, atravessando portas, paredes, distante de onde a cena horrenda estava acontecendo. Isto permaneceu, na vida adulta, como um tipo de mecanismo de defesa: “na hora em que um sentimento ou uma situação se tornar insuportável, eu não estou mais lá” (p. 28), diz ele. Rhodes narra a experiência arrebatadora que teve com a música clássica, a comparando a esta “viagem”. O pequeno James, com sete anos de idade, encontrou uma fita cassete com uma gravação ao vivo da Chacona, de Sebastian Bach, transcrita para piano por Ferruccio Busoni<sup>23</sup>; escutou em seu gravador Sony, e, de repente, sentiu algo extraordinário. Ao ouvir pela primeira vez a Chacona de Bach-Busoni, o menino viu-se também em uma espécie de viagem, mas, desta vez

não para voar perto do teto e me afastar da dor física do que acontecia comigo; ao contrário, voo para mais dentro de mim. A sensação é como se eu estivesse passando muito frio e, de repente, entrasse num edredon ultraquente e hipnoticamente confortável, tendo embaixo de mim um daqueles colchões de três mil libras, projeto da NASA. Eu nunca, nunca havia experimentado algo assim” (p. 36).

---

<sup>23</sup> Originalmente uma peça para violino.

O autor prossegue: “Eu não sabia que raios estava acontecendo, mas literalmente não conseguia me mexer” (p. 36). A partir de então, a peça de Bach-Busoni transforma-se, para o pequeno Rhodes, em seu local seguro. Toda vez que se sentia ansioso ele “mergulhava dentro dela como se fosse uma espécie de labirinto musical e ficava vagando por ela, perdido e feliz” (p. 37).

Aos dez anos Rhodes foi para o internato, onde seguiu-se outra série de abusos, “foi um pouco como sair da frigideira para o fogo” (p. 38). Sendo o único judeu de toda a escola, além de ser um “garoto muito estranho, cheio de tiques, que molhava a cama, meio desorientado e esquisito” (p. 38), apanhava frequentemente e era abusado sexualmente pelos meninos mais velhos e pelos funcionários. Mas, segundo suas palavras:

agora eu tinha a música. E então isso não tinha mais importância. Porque eu finalmente possuía a prova definitiva de que tudo estava bem. Que existia alguma coisa nessa merda de mundo horrível que era só pra mim, que não precisava ser compartilhada ou explicada, que era toda minha. (p. 39).

Durante muito tempo parece que a música permaneceu para Rhodes como um lugar de abrigo, mas também de isolamento. Ele conta que quando aprendeu a tocar sua primeira peça inteira, experimentou uma sensação de prazer absoluto e um desejo imenso de tocar para alguém, “mas não havia ninguém ali para acolher, ouvir, compreender o que significava” (p. 43). E o que significava? O que Rhodes queria mostrar? Não era apenas a música em si (*Ballade pour Adeline*, de Richard Clayderman), mas o fato de que “havia aprendido alguma coisa, de cor, era capaz de tocá-la inteira, do começo ao fim” (p. 43), e, ainda mais, “os arpejos soavam rápidos e impressionantes” (p. 43), como soavam nas fitas dos músicos que ele escutava. O jovem Rhodes havia criado alguma coisa. Embora tocando uma peça pré-existente, ali, naquele momento, sentado ao piano, tocando ao seu modo, estava criando a música. Mais à frente o próprio Rhodes descreve o que sente quando está tocando:

todas as minhas ansiedades em relação ao tempo desaparecem. Há um espaço infinito entre as notas, um total deslumbramento com o som que meus dedos estão produzindo (não com a qualidade, mas com o simples fato de que eu, de algum modo, estou fazendo isso), *a sensação de ter voltado para casa*. (p. 113, grifos meus).

Podemos evocar aqui a ideia de percepção-invenção, a “percepção intermediária”? O menino despedaçado por violências atroz, que se dissociava, vagando pelo ar para fugir do terror, via-se inteiro na inteireza da música aprendida/criada por ele, como se construindo a música ele (re)construísse a si mesmo.

Ao relatar a vergonha e a culpa que acompanham as vítimas de abuso sexual, Rhodes diz: “A única maneira de chegar até elas é amá-las com intensidade e persistências suficientes,

mesmo que seja a certa distância, para começar a balançar os alicerces de suas crenças” (p. 57). Em seguida, o pianista admite que essa é uma tarefa extremamente difícil, que a maioria das pessoas não consegue cumprir. No entanto, Rhodes parece ter tido a sorte de encontrar pessoas que ao menos se aproximam (ou tentam se aproximar) dessa intensidade de amor. Os capítulos seguintes do livro são compostos, de um lado, por situações em que Rhodes está à beira do abismo, ou mesmo já caindo nele (uso abusivo de álcool e outras drogas, tentativas de suicídio etc.) e, de outro, por encontros com pessoas dispostas a puxá-lo para fora do precipício. Não à toa, no fim do livro, encontramos uma lista de agradecimentos dedicada a “um pequeno grupo, um núcleo que preserva meus pedaços juntos e continua a me manter seguro e sentindo-me inteiro” (p. 247).

Vê-se, então, que embora a música certamente tenha tido um papel fundamental na vida de Rhodes em ajudá-lo a sentir-se menos despedaçado, não podemos atribuir (assim como ele não atribui) apenas à música o papel de salvar-lhe a vida e de permitir que ele tenha, hoje, “uma vida produtiva, estável e, às vezes, feliz” (p. xiii). Assim como Anne encontrou refúgio e morada na literatura, o que a sustentou e trouxe esperança durante muito tempo, Rhodes encontrou na música esse refúgio. No entanto, de modo também semelhante a Anne, que expandiu seu lugar de pouso para além da literatura, encontrando morada com os (e nos) Cuthberts, James também foi adotado simbolicamente por muitas pessoas ao longo de sua trajetória.

Durante a universidade ele conhece Matthew, aquele que viria a se tornar seu melhor amigo, de quem diz: “[ele] segurou as pontas e assumiu responsabilidades que ninguém tem a obrigação de assumir, e fez isso sem queixas, com boa vontade, com amor” (p. 248). De seu psiquiatra, Billy Shanahan, ele afirma que é dotado de paciência infinita: “Ele é aquela espécie rara de médico que parece ter empatia e compreensão genuínas, e essas qualidades valem um milhão de comprimidos de xanax” (p. 248). Sobre sua mãe: “[ela] nunca deixou de estar ali de todas as maneiras ao seu alcance sempre que eu pedi, e . . . continua a me apoiar e incentivar e amar” (p. 248).

Algumas pessoas assentaram o caminho que levou Rhodes à carreira profissional de pianista concertista. Algum tempo depois do colégio, Rhodes decide abandonar o piano: “comecei a perceber que qualquer sonho de fazer uma carreira tocando piano era simplesmente forçar demais a barra. Era a mesma coisa que querer tornar-me astronauta” (p. 71). Ele entra na Universidade, trabalha por anos na área financeira, se casa e fica dez anos sem tocar. E então

ele se torna pai, o que faz com que seja tomado por sentimentos contrastantes. De um lado um amor extremamente intenso, de outro, um terror, uma certeza insidiosa de que algo terrível aconteceria com seu filho, assim como aconteceu com ele. Segundo Rhodes, o momento que poderia ter sido feliz foi o início da descida a uma loucura inimaginável. Ele chorava de soluçar, não conseguia mais dormir, seus tiques de infância retornaram, perdeu o apetite por tudo: “Então procurei distrações. Fui atrás de uma saída que não envolvesse homicídio ou suicídio. E todos os caminhos levavam à música. Eles sempre levam” (p. 92).

Rhodes, entretanto, acreditava que não podia ser músico, pois pensava que esta não era uma opção após dez anos sem tocar. Pensa então em virar agente. Ele consegue o contato de Franco, o agente que representava Grigory Sokolov, um dos maiores pianistas do mundo, e propõe uma parceria de negócios. Com o consentimento de sua esposa, ele deixa seu emprego e decide, com Franco, abrir um escritório em Londres. No entanto, numa certa noite, após um jantar na casa de Franco, este o pergunta se ele toca piano, ao que Rhodes responde que não tocava há muitos anos, mas que “costumava tocar razoavelmente bem para um adolescente” (p. 94). Ele senta-se ao piano, e após tocar uma peça inteira de Chopin, volta-se para Franco, que está impressionado e lhe diz que ele não vai virar agente, ao invés disso, convida-o para ir todo mês a Verona, ter aulas com um grande professor na cidade e investir na própria carreira. Nos dias seguintes Rhodes é levado por Franco para tocar na casa de muitos de seus amigos:

foi estranho, maravilhoso, eu mal podia acreditar. Depois de uma década sem tocar e tentando fazer as pazes com o fato de que eu nunca seria capaz de fazer aquilo com que sempre havia sonhado, Franco havia desmantelado completamente esse masoquismo perverso (p. 95).

Rhodes começa a ter aulas com Edo, o professor italiano, e a sonhar com a própria carreira, o que lhe dá uma certa estabilidade e esperança: “o ruído da minha mente havia diminuído, pois fora substituído por notas e música e parecia me permitir algum espaço para funcionar de maneira mais eficiente” (p. 98). No entanto, logo as coisas começam novamente a desmoronar. Como se o efeito de um anestésico começasse a passar e uma enxaqueca terrível retornasse. Estaria passando o efeito narcótico da arte, como Freud (1930/1996) considera? A excitação por aprender peças novas e difíceis começa a dar lugar a uma autocrítica extremamente severa. O masoquismo perverso está de volta:

O desconforto que eu havia sentido quando meu filho nasceu estava de volta, e eu comecei a sentir aquela mão fria, de alguma coisa suja e gosmenta que rastejava pelas minhas costas até a nuca. Aquela coisa fodida que simplesmente não ia me deixar em paz, não importa quanto eu tentasse fugir dela. Aquela gigantesca e obscena mancha de porra que vinha me perseguindo como um perverso pitbull errante havia décadas (p. 98-99).

*Música, medicação e loucura*<sup>24</sup>. Essas são as memórias de Rhodes que dão o subtítulo ao livro. Um subtítulo bastante acertado. Rhodes oscila entre música, especificamente as peças para piano, e loucura. A loucura o persegue como o pitbull da citação acima. Mas, entre música e loucura, há não apenas as medicações, mas Franco, Matthew, Jane – sua primeira esposa, Hattie – a segunda esposa, seu filho, Denis - seu empresário, seu psiquiatra, sua mãe... pessoas que passaram ou permaneceram na sua vida, e que, de um modo ou outro, contribuíram, assim como a música (e muitas vezes, com música) para iluminar uma parte de suas sombras.

A descida à loucura, desencadeada pelo nascimento de seu filho, levou Rhodes à sala de uma terapeuta (a primeira pessoa para quem falou abertamente sobre os abusos na infância) que o incentivou a contar tudo para sua esposa. De acordo com Rhodes, ela teria lhe dito: “Isto começou a vir para fora agora, e a estrada promete ser difícil e estreita, e você vai precisar de apoio. Quanto mais melhor” (p. 101). O pianista segue o conselho. Encontra sua esposa em um restaurante e lhe revela tudo, mas, segundo ele, nesse instante soube que aquilo representava o fim de seu casamento: “saímos do restaurante e voltamos de carro para casa em silêncio. E eu sentei no quarto do meu filho, olhando para seu corpinho de quatro anos de idade. E, que merda, só consegui chorar” (p. 103).

A descida prossegue e, desesperado, Rhodes procura novamente uma alternativa “entre o suicídio e o homicídio” (p. 115). Desta vez, ao invés da música encontra as lâminas de barbear. Ele passa a se cortar regularmente. Na primeira vez que faz isso, quase morre, liga para seu amigo Matthew, cuja esposa é chefe de emergência. Ele leva Rhodes até o hospital onde a esposa trabalha. Ela costura Rhodes, que promete nunca mais fazer isto, e Matthew o leva de volta para casa. A partir daí, encontra nas lâminas mais um refúgio de sua turbulência interna, conseguindo esconder isso de todos, inclusive de Jane. Ele continua se dedicando ao piano e, tempos depois, realiza seu primeiro concerto: “E eu compreendi que todas aquelas fantasias sobre dar concertos que eu tinha na infância, que me mantiveram vivo e resguardado na minha mente, eram precisas. De fato, é algo que tem esse poder” (p. 114). Rhodes diz ter sentido “um barato maior que a heroína ou da automutilação e de todas as demais coisas destrutivas” (p. 114). Essa sensação durou algumas semanas, e Rhodes manteve-se funcionando razoavelmente bem, embora continuasse se cortando.

Não muito tempo depois, entretanto, ele continua sua descida vertiginosa. Sua esposa descobre que ele estava se cortando, ele planeja suicídio, e é convencido por Matthew e Jane a

---

<sup>24</sup> *Madness, medication and music*, no original.

internar-se numa clínica psiquiátrica, experiência que ele descreve como um “puta desastre” (p. 122). Um lugar cheio de regras, no qual era obrigado a tomar um combo de medicações, e mal podia perguntar qualquer coisa sem ser taxado de encrenqueiro. Não conseguia se beneficiar das terapias individuais e em grupo, pois, segundo suas palavras, em função da medicação, “era incapaz de lucidez, de racionalidade, de ter qualquer porra de pensamento” (p. 125). E diz ainda: “eu não podia sair, não podia ficar, não podia pensar, falar, agir, sonhar, imaginar. Eu estava empacado em uma espécie de estranho círculo do inferno patrocinado pela grande indústria farmacêutica” (p. 126). Ele tenta se matar com o cabo de antena da TV, é encontrado pelos seguranças e sedado.

Dias depois Rhodes consegue fugir do hospital. Se hospeda em um pequeno hotel, planejando novamente o suicídio e liga para sua esposa, fingindo que foi liberado. Ela finge acreditar, leva seu filho para encontrá-lo, e algo acontece quando Rhodes encontra Jack:

Quando cheirei sua cabecinha e senti o menino se aconchegando em mim e gritando “pai”, aquilo foi um imperativo biológico primal, coisa do cérebro reptiliano, na linha do “Bem, você abandonou a si mesmo, mas é contra a natureza fundamental das coisas fazer o mesmo com ele, e você sabe disso” (p. 132).

Rhodes aceita docilmente voltar ao hospital e, em um domingo, recebe a visita de um amigo que lhe deu, dentro de uma embalagem vazia de xampu (os visitantes não podiam levar qualquer presente, exceto produtos de higiene), um *iPod* repleto de música, e, segundo Rhodes, “isso mudou tudo” (p. 133):

Eis que me encontro debaixo das cobertas. Fone de ouvido bem apertado. Meia-noite. Escuro, silêncio total. E eu apertei o play e ouvi uma peça de Bach que ainda não tinha ouvido. E isso me levou a um lugar de tamanha magnificência, entrega, esperança, beleza e espaço infinito, que foi como tocar a face de Deus. Juro que tive algumas vezes uma espécie de epifania. A peça era o *Adágio*, de Bach-Marcello . . . A sensação era como se eu tivesse sido plugado a um soquete elétrico . . . Aquilo me arrasou e liberou algum tipo de delicadeza interior que não via a luz do dia havia trinta anos (p. 133, grifo do autor).

Essa experiência, que poderíamos denominar de um momento estético, trouxe a Rhodes o ímpeto para fazer o que fosse necessário para conseguir alta do hospital, onde acreditava que não poderia se curar, “não com tanta medicação, com tanta loucura, com tanta televisão o dia inteiro e tanto tédio” (p. 133). Dois meses depois ele consegue alta.

Ao sair do hospital, a esperança despertada pela música logo se esvai. Ele encontra muitas dívidas para pagar e um casamento do qual se ausentou física e emocionalmente durante muito tempo. Neste ínterim, outro amigo, Bob, se oferece para pagar o tratamento de Rhodes em uma clínica no Arizona, onde ele mesmo havia recebido ajuda. Já nesta clínica Rhodes é inicialmente muito resistente. Ao chegar, retiram todos os seus pertences e o deixam em uma



sala isolado dos outros pacientes. Em tese, esse era um procedimento padrão para todos os ingressantes - três dias em isolamento –, Rhodes, entretanto, fica dezessete “uivando, berrando, puto, tentando acabar comigo de todas as formas possíveis” (p. 141).

Quando estava prestes a ser expulso da clínica e ameaçado de ser enviado para uma instituição federal de onde, segundo ele, sairia em um ou dois anos, Rhodes cai de joelhos e implora que não o levem. A clínica lhe dá um prazo de 24 horas e, depois disso, Rhodes se entrega aos tratamentos: terapia em grupo, terapia individual, “as novas terapias de centramento americanas, com nomes impressionantes como ‘experiência somática’ e ‘oficinas para sobreviventes’” (p. 143). No início ainda cético quanto à eficácia dos métodos: “Eu passara tanto tempo sem nenhuma esperança que simplesmente não conseguia ver as coisas de modo diferente” (p. 143). Mas aos poucos, algo começa a mudar, “uma sensação de segurança se insinuava a cada dia” (p. 143):

Coisas gigantescas começaram a acontecer dentro de mim. Grandes mudanças na maneira de pensar e raciocinar ganhavam formas. Os caras realmente me pegaram de jeito. Eles encaravam minha loucura com total compreensão e aceitação e ofereciam soluções para problemas que pareciam insuperáveis (p. 144).

Rhodes passa dois meses nessa clínica e sai de lá com a sensação de um novo começo. Volta para Londres e encontra sua esposa e filho no aeroporto com uma placa de “bem vindo ao lar”. Tudo parece bem, mas aos poucos o casamento degringola permanentemente. Jane pede o divórcio, Rhodes aluga um pequeno apartamento no subsolo, volta a se cortar, passa a ser impedido de ver o filho sem supervisão. Bob lhe exige o dinheiro gasto com sua internação. Rhodes então pega um táxi para o aeroporto, compra uma passagem para o primeiro destino que encontrou, com o intuito de “torrar o dinheiro com putas, bebida e cocaína e depois meter um tiro na cabeça” (p. 153). Ele fica uma semana em Nova Iorque e, ao retornar:

Em poucas semanas, com a ajuda de um psiquiatra decente, algum espaço, boa comida, Matthew e alguns novos amigos próximos, minha cabeça ficou não exatamente tranquila, mas pelo menos mais administrável. Alguns daqueles antigos sentimentos que tivera nos Estados Unidos voltaram - bons sentimentos, de esperança, potencial e liberdade. (p. 156).

Nessa época, acontece algo que Rhodes descreve como um tipo de pagamento de uma “estranha dívida cármica” (p. 156). Ele está sozinho em um café e começa uma conversa com um restaurador canadense que acabara de vender seu negócio por uma boa quantia. Ao ser questionado sobre sua profissão, Rhodes, por sua vez, lhe diz que está tentando ser um pianista concertista. O homem, Denis, que viria a se tornar seu empresário, lhe diz que a única peça de música clássica que conhece é a Chacona de Bach-Busoni (precisamente a música que ajudou Rhodes a atravessar os brutais anos da infância). O pianista fica tão emocionado que começa a

pular e dançar na frente de Denis. Ao ver que ele não havia se afastado assustado, Rhodes o convida para ir até uma loja da *Steinway* tocar a peça. No caminho Rhodes, extremamente excitado, fala sem parar sobre a história da peça e sobre seu autor. Fala sobre as perdas sofridas por Bach, sobre as violências que o compositor alemão sofria na escola e em casa, sobre o fato de a peça ter sido composta como uma homenagem à sua falecida esposa, sobre o quanto é impressionante ele ter conseguido expressar em música algo que as palavras não podem expressar etc. Denis ouve tudo com atenção, e após escutar a peça tocada por Rhodes, lhe diz que ela é muito mais interessante agora que ele sabe de toda a história. Ele então propõe ajudar Rhodes nos custos de produção de um CD. “E tudo mudou. Abracadabra!” (p. 158).

Um ponto interessante a destacar é que o contato de Rhodes com a peça de Bach não termina na experiência de ouvir a música e ser arrebatado por ela. Além de aprender a tocá-la, Rhodes se interessa por tudo que a envolve e se fascina não apenas pela música, mas também pela história do autor, pela história da música e o contexto de sua composição, e consegue transmitir esse fascínio. Deste modo, a própria organização do livro reflete o interesse do músico para além das composições. Cada capítulo tem como título uma peça e Rhodes introduz cada um com algumas palavras a respeito da música escolhida e seu autor, de modo semelhante à como faz em seus concertos<sup>25</sup>.

Voltando a Denis. Mesmo quando Rhodes lhe revela suas perturbações emocionais e conta ter saído recentemente de uma internação psiquiátrica, isso não o demove da decisão de apoiá-lo. Ao contrário, os dois levam adiante a gravação do CD, que se concretiza no lançamento do primeiro disco com um título absolutamente autobiográfico: *Razor blades, Little Pills and Big Pianos* (Lâminas de barbear, comprimidos pequenos e grandes pianos).

Outro raio de esperança surge no hiato entre a gravação do disco e seu lançamento. Rhodes conhece uma mulher que o fascina imediatamente. Hattie, conhecida de um ex-colega de algum grupo de terapia, o deslumbra e o marca de tal forma que ele assim descreve a mensagem de celular que recebeu dela pouco depois de se encontrarem:

E naquela hora, aquele bipe de celular ecoando, aquela sequência de dados aleatórios lançados no ar, decifrada pelo Nokia e lançada na minha tela, foi, junto com o nascimento do meu filho, com a primeira nota da Chacona do Bach e com o encontro com Denis, o movimento final do milagroso quarteto que mudaria minha vida para sempre. (p. 163).

---

<sup>25</sup> Em seus concertos Rhodes conversa com o público de maneira descontraída, falando sobre a peça que será tocada, o motivo de tê-la escolhido, sobre seu autor etc.

O relacionamento com Hattie, iniciado logo após estas primeiras trocas de mensagens dura muitos anos, e James a descreve como a primeira mulher que conheceu o seu verdadeiro eu: “ela me amou, apesar de ter visto o que estava por baixo” (p. 171). Um fato que chama atenção é que Rhodes fala de primeiros contatos: a primeira nota, a primeira mensagem, o primeiro encontro, o nascimento do filho. Isto é, ele fala de momentos impactantes que abriram portas para novos mundos. Ou, ainda, que abriram a porta para a transformação do seu mundo. Neste ponto, talvez pudéssemos dizer que aquilo que Rhodes chama de salvação pode ser traduzido como transformação. Encontros que lhe trouxeram transformações produtivas. Assim, por exemplo, ele diz que após o encontro com Denis e o início da gravação do disco, ele estava voltando a um caminho que não envolvia destruição e ódio por si mesmo. Podemos dizer que estava havendo uma alteração da rota, uma transformação do caminho.

Neste ínterim, Jane, sua ex-companheira, vai embora para os EUA, levando o filho com ela. Com a ajuda de Hattie e de alguns amigos, principalmente um empresário chamado David Tang, que o ajuda financeiramente, Rhodes consegue manter-se mais ou menos estável, apesar da tristeza por esta mudança. Rhodes fala a respeito de David com muita gratidão e demonstrando esperança de dias melhores: “Vai chegar, espero, um tempo em que eu possa praticar o mesmo ato de bondade com outra pessoa . . . Às vezes eu me sinto o cara mais sortudo que eu conheço” (p. 172). Mais à frente ele expressa confiança semelhante em relação ao futuro: “A lição mais difícil que aprendi foi relaxar e simplesmente curtir o que está acontecendo no presente, confiando que, se eu estiver fazendo a coisa certa, então as coisas certas vão acontecer no devido tempo” (p. 195). O lançamento do primeiro disco dá início a uma série de concertos realizados de modo heterodoxo em comparação com o padrão dos concertos de música clássica. Em suas apresentações Rhodes procura criar um ambiente “imersivo, intimista, estimulante e informativo” (p. 186), mantendo as luzes apagadas enquanto toca, conversando com a plateia entre uma música e outra, permitindo bebidas e se vestindo de maneira informal.

Daí em diante foram mais quatro álbuns, um documentário, um programa de TV no *Channel 4*, uma série para a *Sky Arts*, entrevistas na televisão e artigos publicados em jornais. A série para o *Channel 4* era um formato muito interessante. Rhodes ia até um hospital psiquiátrico, conversava com os pacientes e tocava uma música que julgasse ter a ver com cada um deles:

Para mim este era um testemunho do poder da música e de sua capacidade de achar um atalho, até mesmo no meio das medicações mais pesadas, e talvez lançar uma pequena luz numa situação que, de outro modo, era absolutamente fodida. Agora eu sei que a música cura. Sei que salvou a minha vida, que me deu segurança, me deu esperança, quando não havia como encontrá-la em nenhum outro lugar (p. 209).

Pouco tempo antes da gravação do programa, Hattie termina com James, o que dá início a outra turbulência emocional. Ele volta a se cortar, cogita novamente o suicídio. E depois de meses numa descida vertiginosa, numa conversa com Denis, este lhe dá dois livros de autoajuda para ler. Cético em relação a eles, Rhodes os lê assim mesmo e, surpreendentemente, sente-se ajudado por eles: “Li os livros, fiz os exercícios sugeridos, escrevi, até rezei, fiquei sentado com meus sentimentos sem me dispersar e imergi em mim como nunca havia feito” (p. 217). Rhodes diz que, de algum modo, conseguiu estabelecer conexão com o eu que existia antes dos estupros:

e compreendi que eu não era ruim ou venenoso. Então, comecei a dar permissão a mim mesmo para me reparar, me perdoar e aceitar as coisas pela primeira vez na vida . . . Como se eu tivesse passado por décadas de trauma, de reflexão pessoal, medicação, terapia, empenho e análise e, de repente, algo explodisse, e eu me tornasse inteiro de novo. Mais uma vez. Não pela primeira vez. Mas inteiro como eu era aos três anos de idade e feliz pra caramba (p. 218).

Neste momento, Rhodes sente ter voltado à sua terra natal, à sua Ítaca particular. Essa experiência, cujo relato é feito já em vias de terminar o livro, dá início a um período da vida de Rhodes em que ele se sente cada vez mais apaixonado pelo piano e compreendendo a importância da criatividade. Ele afirma que a criatividade é “uma das maneiras mais profundas de superar o trauma” (p. 219). Em seguida, já próximo das últimas páginas o autor reproduz um artigo que publicou em 2013 no site britânico de notícias *Guardian*, no qual faz uma ode à criatividade e uma crítica ao sistema social que, segundo ele, a oprime. No artigo ele conclama as pessoas a darem vazão a atos criativos: a aprenderem a tocar piano, a escreverem um romance, a pintarem telas; a entrarem para clubes da escrita ao invés de clubes de leitura. Durante a escrita de seu livro, que foi lançado em 2014, Rhodes convoca os seguidores do *twitter* a fazerem o mesmo, a juntos escreverem mil páginas por dia, encabeçando um tipo de movimento pró-criatividade.

James Rhodes, na Inglaterra, e Manoel de Barros, no Brasil, cada um à sua maneira, cada um a partir de sua experiência e de seu campo artístico particular, chamam atenção para a importância do criar, do inventar. O mesmo faz Anne, uma personagem ficcional (ou, quem sabe, faz L. M. Montgomery por meio da voz e da experiência de sua personagem). Em cada uma destas figuras encontramos a expressão de encontros que se dão no espaço intermediário. Em Anne e Rhodes, como também em Cole, encontramos certa sobreposição entre as experiências artísticas e os encontros humanos, de modo que parece difícil separar onde começa um e termina outro. Ao mesmo tempo, questiono se é necessário e possível fazer esta distinção, visto que mesmo as obras artísticas foram criadas por pessoas, de modo que o encontro com a obra é o encontro com a humanidade.

Aliás, talvez possamos refletir que as transformações que se deram em cada uma das figuras até aqui referidas, foram possíveis exatamente em função da sobreposição acima sugerida. Podemos questionar o potencial transformativo de uma obra de arte que fosse apenas percebida em sua materialidade ou se, ao contrário, sua materialidade objetiva fosse apenas uma matéria prima para construção de fantasias. No primeiro caso, estaríamos no extremo da super adaptação ao exterior<sup>26</sup>, no segundo, estaríamos no campo da introversão absoluta. Em um extremo o indivíduo se perde de si mesmo nos outros, em outro extremo, ele se perde dos outros em si mesmo.

Se considerarmos as transformações de Rhodes, Anne e Cole, parece que as transformações efetivas são possíveis quando se dão encontros “no meio”, no campo intermediário, isto é, quando o encontro com a obra se dá para além da obra (ou seja, quando se pode encontrar a humanidade na obra – o indivíduo encontra o outro, mas encontra também a obra – criação do outro, que lhe abre uma porta para o mundo interior). O indivíduo encontra a obra – e o outro na obra – e, assim fazendo, inventa o outro, a obra e a si mesmo. Em níveis diferentes, talvez, parece que isto foi possível a Anne, Cole e Rhodes.

Já no epílogo de seu livro Rhodes (2014/2017) adverte que não faz ideia se o momento otimista em que está durará muito tempo: “Já estive em situações em que me sentia sólido, confiável, bom e forte, e tudo foi pro espaço” (p. 245). De fato, acompanhamos muitas destas situações ao longo do livro. Momentos em que um raio de esperança surge para logo ser coberto pela neblina. Com base nisto, poderíamos, com certa razão, adentrar pelo caminho do ceticismo e duvidar da solidez da melhora de Rhodes. Poderíamos apostar que em não muito tempo Rhodes iniciaria novamente uma descida a uma espécie de abismo (e é mesmo bem possível que isto tenha acontecido após a escrita do livro, visto que este foi lançado há mais de sete anos). No entanto, penso que se tomarmos apenas essa via estaríamos, como diz o ditado, “lançando fora água da banheira com o bebê dentro”, pois apesar das constantes recaídas do pianista, parece-me inegável que muitos momentos de sua vida foram salvos pela música e pelas pessoas de seu entorno.

Fato inegável também é que à despeito da violência atroz que sofreu durante anos a fio, hoje James Rhodes é um homem de 47 anos, exímio pianista que realiza concertos, escreve

---

<sup>26</sup> Esse extremo parece ser o caso do que Bollas (1987/2015) intitula de doença normótica. Segundo o autor o que caracteriza esse quadro é uma situação de adoecimento já descrita por Winnicott (1971/2019), qual seja, a do indivíduo excessivamente ancorado na realidade objetiva, de maneira que se encontra desconectado do mundo subjetivo e sem contato com uma abordagem criativa da realidade. Estas pessoas teriam neutralizado o elemento subjetivo da personalidade, tornando-se anormalmente normais.

artigos, concede entrevistas etc. Não sabemos de fato onde e como Rhodes estará em um ano ou dois, ou mesmo em um dia ou dois (e quem sabe como cada um de nós estará?), mas sabemos que inúmeras pessoas que sofreram atrocidades semelhantes a que ele sofreu sucumbiram ao suicídio ou estão há décadas enclausurados em níveis extremos de loucura. Como negar, então, que, de alguma maneira, a música, se não o salvou, ao menos teve um papel importante na sua sustentação até aqui?

A experiência de Rhodes com a música está para muito além do impacto advindo dela. Se expande para o compartilhamento de sua experiência e para a identificação com os diversos compositores e suas histórias trágicas. A começar por Bach, órfão aos dez anos, sofrendo abusos na escola, tendo perdido onze (!) filhos e a esposa. Passando por Beethoven (que emergiu de uma família alcoolista onde se praticava violência doméstica, que morre surdo e infeliz), Ravel (que carregava o trauma de ter servido na primeira guerra mundial e ter sofrido danos cerebrais severos em função de uma colisão de automóveis), Brahms (que, segundo Rhodes, vivia em uma família tão desestruturada que, ainda criança, precisou tocar em bordéis para ganhar dinheiro), Schumann (que tentou se matar se lançando no rio Reno e, ao não conseguir, internou-se voluntariamente em um hospital, onde morreu dois anos depois), entre outros. Todos estes dados biográficos, e muitos outros, são encontrados no início de cada capítulo do livro de Rhodes, e a excitação com a qual ele narra essas histórias me faz recordar de um trecho de uma carta de Florbela Espanca enviada a sua amiga Julia Alves em 1916, na qual ela diz o seguinte:

A única coisa que consola os tristes é a tristeza, não te parece? A alegria irrita, e eu hoje tendo no regaço a bíblia dum grande desgraçado, tive mais uma vez a prova disto, porque o livro consolou-me. Chama-se o desgraçado Silva Pinto; chama-se o livro *Neste vale de lágrimas*, conheces o desgraçado? Conheces o livro? É belo e consolador; lê-lo é evocar saudosamente todas as relíquias de esperança de um passado morto. Como o compreendi e como tão da alma o sinto (Espanca, 2002b, p. 213, grifos da autora).

Parece que por meio das biografias dos compositores Rhodes também se consola. Suas tragédias ressoam a sua própria tragédia. Por outro lado, ele admira a potência destes autores, o potencial de criar mesmo em meio à desolação e, por vezes, a partir dela. Em Bach, por exemplo, seu grande ídolo, exalta a capacidade de seguir adiante e viver da maneira mais criativa que consegue, mesmo em meio a toda tristeza, e de ter deixado um legado que Rhodes considera estar além da compreensão da maioria dos humanos.

Por meio das biografias, Rhodes parece, assim como Florbela, evocar relíquias de esperança de um passado morto. Mas não apenas saudosamente, visto que os compositores parecem lhe dar força para, no futuro, encontrar e, quem sabe, criar, novas relíquias, forjadas

por dor e esperança, que podem ser compartilhadas com outros, tais como seus concertos e seu livro. De modo semelhante, Florbela compartilhou conosco suas relíquias por meio de dolorosos contos e poemas.

Infelizmente, em algum momento do caminho, a angústia pela ausência de ressonância à sua dor (ou, ao menos assim Florbela o sentiu), a levou ao fim da jornada. Assim, num livro de publicação póstuma, a poetisa afirma:

Aos meus irmãos na dor já disse tudo  
E não me compreenderam!... Vão e mudo  
Foi tudo o que entendi e o que pressinto...

Mas se eu pudesse a mágoa que em mim chora  
Contar, não a chorava como agora  
Irmãos, não a sentia como a sinto!.... (Espanca, 2002a, p. 122).

Rhodes, por seu turno, segue contando a sua mágoa, e encontrando irmãos no público de seus concertos, nos apreciadores de seus discos, em seus amigos e em seus leitores.

Finalizado este interlúdio voltemos o olhar para a teoria. Mergulharemos mais profundamente no pensamento de Christopher Bollas.

## **2.2. *Genera e inconsciente receptivo***

Para compreender a noção de trabalho estético da mente na perspectiva de Christopher Bollas, ideia já evocada em tópicos anteriores, é necessário antes entendermos alguns conceitos formulados pelo autor, tais como *inconsciente receptivo*, *genera*, *idioma* e *conhecido não pensado*. Começemos pelos dois primeiros.

É amplamente sabido que na teoria freudiana há duas concepções de inconsciente, o modelo topográfico e o modelo estrutural. Ambos os modelos privilegiam o recalque como operação formativa do inconsciente. Contudo, Bollas (2007/2013) observa que na *Interpretação dos Sonhos* Freud apresenta um terceiro modelo de inconsciente, modelo que, entretanto, não foi desenvolvido por ele no decorrer de sua obra. Em sua obra inaugural Freud (1900/1996) descreve um inconsciente que é um tipo de inteligência, e que se utiliza das percepções cotidianas para, no sonho, criar mundos fantásticos.

Bollas (2007/2013) pontua que, embora Freud nunca tenha construído uma teoria da percepção inconsciente, sua teoria dos sonhos é inviável sem tal concepção, visto que para a formação dos sonhos há um processo de percepção inconsciente de conteúdos que são condensados. Os conteúdos que se encontram no inconsciente do sonhador e que formarão o

sonho foram, portanto, *recebidos* e não recalçados. Há, então, um trânsito entre consciente e inconsciente que não é passível de ser explicado pela teoria do recalque.

Em sua célebre metáfora do telefone, Freud (1912/1996) deixa implícita a ideia de que algo passa do inconsciente emissor do paciente e se coloca no inconsciente receptor do analista, não por um processo de recalque, e sim de recepção. Após a recepção, o conteúdo é incubado, formando um núcleo que atrai lembranças, pensamentos, sentimentos, teorias, sensações (do analista, o que, em suma, configura a atenção livremente flutuante), e que em algum momento germina em forma de interpretação. É um trabalho inconsciente criativo oriundo da recepção inconsciente.

O inconsciente receptivo é um inconsciente criado na e por meio da experiência com o outro. É um inconsciente gerado na fruição da relação e que se abre para a busca de novas relações e experiências no mundo externo. Não se trata de defesas contra pulsões ou desejos, nem de cisão ou recalque, nem de trauma ou desamparo. É claro, todavia, que esta não é uma teoria utópica que descarta essas outras dimensões da experiência humana e os outros processos formativos do inconsciente. Aliás, Bollas defende a coexistência de inúmeros processos dinâmicos inconscientes operando simultaneamente, sendo o recalque apenas um deles. O autor (Bollas, 2007/2013) utiliza o modelo de uma partitura musical como metáfora para descrever o funcionamento inconsciente. Na partitura existem as linhas horizontais, nas quais as notas se sucedem temporalmente e as linhas verticais, nas quais elas se sobrepõem umas às outras. Há ainda o ritmo, o andamento etc.

O modelo da partitura seria um bom meio de representar a complexidade do funcionamento inconsciente, com certos acontecimentos que se dão simultaneamente e outros que se sucedem numa linha temporal. O recalque, por exemplo, poderia ser uma nota de um acorde, tocado, portanto, concomitantemente a outras notas na linha vertical e seguidas por ainda outras nas linhas horizontais. Assim, do mesmo modo que, como Bollas (2007/2013) pontua, o modelo estrutural não substitui o topográfico na teoria freudiana, sendo antes diferentes vértices de nossa vida psíquica, o inconsciente receptivo não substitui os modelos anteriores, mas lança luz para as dimensões convidativas e criativas do psiquismo.

Dessa maneira, Bollas (1992/1998) defende que, embora uma parte do inconsciente de fato abrigue conteúdos que, por seu caráter doloroso e egodistônico, se constituem a partir de uma matriz de trauma, engendrando o recalque, uma grande parte é recebida sem passar por qualquer censura, formando núcleos de criatividade inconsciente. Esses núcleos, ao contrário



dos conteúdos constituídos pela via do trauma, não levam a um afastamento da realidade na tentativa de evitar experiências dolorosas, mas, ao contrário, levam à gradual expansão da vida mental. Nesse sentido, de acordo com Bollas, o núcleo de criatividade e o núcleo de trauma “iniciam como disposições fundamentais do ego em relação à realidade” (Bollas, 1992/1998, p. 51).

A esses núcleos de criatividade Bollas intitula *genera* psíquico, o definindo como “a incubação psíquica das catexias libidinais do mundo objetal” (Bollas, 1992/1998, p. 50). Na escolha dessa palavra Bollas remonta às raízes inglesas e arianas, que apesar de indicarem o sentido de classe ou espécie, originalmente também tinham a significação oculta de “engendrar” ou “dar a luz”. Bollas sugere então que “criemos um uso contemporâneo, embora de uso restrito, no qual *genera* também se refira a um tipo especial de organização psíquica ou experiência vivida, que resultará em novos enfoques da vida” (op. cit. p. 50, grifos do autor).

A teoria freudiana aponta como um dos processos necessários para a formação do recalque o contrainvestimento que configura a atração do recalcado originário. Os conteúdos recalcados, em função de sua proximidade ideativa com o recalcado primevo, são atraídos e gravitam em torno dele, formando um tipo de constelação inconsciente. Bollas (1992/1998) sugere que um processo semelhante acontece com os conteúdos que são *recebidos*: estes gravitam em torno de *genera*, que é um núcleo gerador, formando uma constelação psíquica em permanente expansão. Assim como os conteúdos recalcados, os *recebidos* também necessitam da barreira do pré-consciente, não por motivos de censura, como os primeiros, mas sim para serem protegidos da influência intrusiva da consciência:

Assim, com a recepção, o ego entende que o trabalho inconsciente é necessário para desenvolver uma parte da personalidade, para elaborar a fantasia, para permitir a evolução de uma experiência emocional nascente e, então, as ideias ou sentimentos e palavras são enviados para o sistema inconsciente, não para serem banidos, mas para receberem um espaço mental para desenvolvimento, que não é possível a nível de consciência (Bollas, 1992/1998, p. 56).

Essa afirmação me remete ao que afirma Carlos Drummond de Andrade a respeito da importância de esperar pacientemente que o poema se apresente ao poeta, quase como se não fosse o próprio poeta que o concebesse e sim ele fosse gestado sozinho em outra dimensão:

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.  
Espera que cada um se realize e consume  
com seu poder de palavra  
e seu poder de silêncio.  
Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
Não adules o poema. Aceita-o  
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada

no espaço (Andrade, 1945/2000, p. 13-14)

De fato, os conceitos de *genera* e inconsciente receptivo indicam a existência de uma dimensão psíquica onde são gestados os poemas e outros trabalhos oriundos de um esforço criativo continuado que, entretanto, se realiza fora dos olhos da consciência. Bollas (1992/1998) exemplifica esse processo indicando que muitos artistas, cientistas, escritores, isto é, pessoas envolvidas em processos de criação, dizem vislumbrar abstratamente o produto de seu esforço, embora não tenham ainda o arsenal concreto para alcançar esse produto. Em algum momento, todavia, do esforço continuado, a criação emerge, e muitas vezes é sentida pelo autor como algo estranho a si mesmo. Talvez seja essa sensação de estranheza que o compositor Lenine expresse em sua canção, ao perguntar: “De onde vem a canção? /Quando se materializa/ No instante em que se encanta/ Do nada se concretiza/ De onde vem a canção?” Poderíamos dizer que a canção vem de um trabalho inconsciente profundo.

Bollas pontua que a imagem abstrata vislumbrada por muitas pessoas em processo de criação se assemelha ao objeto interno kleiniano, tal como definido por Hinshelwood: a “experiência de um objeto real fisicamente presente dentro do Ego” (Hinshelwood, 1992, p. 388). Esse objeto se tornaria uma espécie de ponto de referência em torno do qual gravitariam as impressões, sensações, “os processos multiformais de unidades de experiência, logicamente consistentes, num núcleo de movimentos potenciais significativos” (Bollas, 1992/1998, p. 62). Nesse sentido, Bollas diz que a formação de *genera* se assemelha ao processo de condensação efetuado pelo trabalho do sonho. Na construção de *genera* os diversos elementos recebidos se condensam numa estrutura psíquica que constitui um espaço de criatividade a partir do qual acontece a disseminação psíquica. O trabalho criativo consiste, então, num processo contínuo de recepção e disseminação. Vemos este processo se dando com Rhodes, Anne e Cole. A recepção das músicas, dos poemas, dos romances etc., se dissemina em criações: poesias, músicas, esculturas, desenhos, um clube de histórias, um livro, concertos.

Bollas (1992/1998) apresenta algumas metáforas utilizadas por alguns autores que remetem à abstração vislumbrada que precede a disseminação. Stephen Spender se refere a uma “tênue nuvem de uma ideia” que precisa ser “condensada numa enxurrada de palavras” (Bollas, 1992/1998, p. 63). Einstein, por sua vez, fala de “certos sinais e imagens mais ou menos claros” (op. cit., p. 63) e Wordsworth faz referência a uma “virtude frutificante” que “irradia e exalta a todos os objetos” (p. 64). Bollas salienta que cada pessoa encontra seus próprios meios para referir-se às imagens interiores que revelam o trabalho criativo inconsciente.

O processo de formação de *genera* acontece a partir do que Bollas (1992/1998) intitula jogo combinatório. Esse jogo é o trabalho de recepção que ocorre no processo de formação de *genera*. A expressão no original (*combinatory play*) expressa mais claramente a conotação lúdica e revela a influência winnicottiana, particularmente no que diz respeito ao brincar que se dá no espaço intermediário. Uma pessoa realizando trabalho criativo joga/brinca (*plays*) com muitas ideias, efetuando diferentes combinações de pensamentos, sentimentos e percepções, de modo que quando a obra é concebida ela é consequência de inúmeros jogos combinatórios que se efetuaram ao longo do tempo e que formaram um núcleo psíquico generativo. Assim, Bollas pontua que as *genera* nascem de um período lúdico e, após concebidas, transformam a perspectiva do indivíduo sobre seu próprio trabalho e sobre sua vida, levam a outras questões e à formação de novas *genera*.

É interessante notar as duas formas pelas quais Bollas (1992/1998) se refere a essa dimensão convidativa do inconsciente: às vezes inconsciente receptivo, às vezes inconsciente recebido. O adjetivo *receptivo* comporta um sentido de maior atividade, isto é, de uma recepção realizada ativamente, além de levar a pensar em um *trabalho* de recepção, enquanto em *recebido* a carga semântica parece se colocar mais ao lado de um incidente estático, como algo que aconteceu em determinado momento do tempo. Ambos os termos, bem como a palavra *incubação*, também utilizada por Bollas (1992/1998), remetem à existência dentro da ordem materna e a diferentes processos na existência dentro dessa ordem. O feto é fecundado em um momento preciso do tempo; no encontro do óvulo com o espermatozoide ele é, digamos, recebido. No entanto, a partir desse momento, ele se torna receptivo, isto é, sua disposição inata é nutrida pelo que vem constantemente de sua mãe, sem o qual ele não poderia sobreviver e se desenvolver. Semelhantemente, Bollas (1992/1998) afirma que “qualquer que seja a ideia que a pessoa tenha da natureza de sua elaboração pessoal levará as marcas do conteúdo da provisão materna e paterna” (p. 51).

Aquilo que é inato na criança só poderá, portanto, se desenvolver no encontro com a provisão oriunda do mundo externo, ao mesmo tempo em que uma função importante do ambiente é, precisamente, proteger a criança da intrusão prematura do mundo exterior. O inconsciente receptivo é, por conseguinte, um inconsciente que se enriquece constantemente das percepções, mas que deve ser protegido de percepções demasiadas, caso em que o trauma tomaria o lugar de *genera*. Se nos remontamos à Rhodes (2014/2017), vemos que seus amigos muitas vezes cumpriram para ele esta função de ambiente protetor, permitindo que ele se entregasse à recepção criativa. Podemos nos reportar, por exemplo, ao momento, narrado pelo

músico, em que sua ex-esposa muda para os Estados Unidos com seu filho, o que o desestabiliza. Ele conta com o apoio de Hattie e de David Tang, um empresário que lhe dá dinheiro para pagar contas médicas e comprar um piano melhor, o que, segundo ele, lhe dá tempo e espaço para praticar e mantém sua cabeça “mais ou menos em ordem” (p. 172).

A formação de *genera*, ao contrário do trauma, não advém de uma experiência de perturbadora passividade, mas de um trabalho ativo de articulação das percepções (percepções inconscientes e intermediárias, como propus chamar) para a elaboração do *self*. Desse modo, *genera* reflete “as escolhas introjetivas do sujeito, à medida em que este se sente livre para seguir as articulações inconscientes de seu idioma pessoal” (Bollas, 1992/1998, p. 52, grifos meus). Tanto a Rhodes, quanto a Anne e Cole, em contextos e níveis diferentes, foram permitidos pelo ambiente posterior, apesar dos traumas precoces, que eles seguissem tais articulações referidas por Bollas.

Sublinhei a palavra escolhas na citação acima para enfatizar o fato de que as elaborações de *genera*, que compõem esse núcleo de criatividade inconsciente, não são frutos da necessidade de uma descarga de tensão. A *genera* psíquica se desenvolve a partir de uma apropriação *pessoal e prazerosa* das percepções. A esse respeito Bollas (2007/2015) salienta que pela teoria do recalque não é possível explicar o prazer da percepção inconsciente. Um exemplo dado por Sara Nettleton (2018) é bastante elucidativo dessas ideias:

Imaginemos que um bebê está deitado em seu berço, sozinho e em estado de calmo devaneio. Sua mãe aparece, sorri, diz olá, e pendura, no suporte do berço, um brinquedo móvel vermelho, o qual se move em um padrão aleatório. A atenção do bebê é imediatamente atraída para isso e vários elementos se juntam: a chegada familiar e reconfortante da mãe, um novo objeto inesperado em seu campo de visão, uma cor vermelha estimulante, o movimento imprevisível e a experiência prazerosa de sua própria resposta física, enquanto seu corpo expressa surpresa e excitação. O ponto importante aqui é que vários aspectos dessa nova experiência se inscrevem no inconsciente e ganham significado, não porque são recalcados, mas porque são recebidos por razões criativas. No inconsciente do bebê cada um dos elementos individuais irá se vincular a um conjunto formado por experiências anteriores. Com cada novo evento, esses conjuntos se expandem e fomentam o desejo de uma excitação prazerosa. O bebê então procurará mais do mesmo em seu ambiente exterior - o reaparecimento da mãe, outras coisas que são vermelhas ou que se movem de uma certa maneira, e assim por diante. Além disso, as conexões entre os núdulos interiores distintos, serão criadas e fortalecidas, de modo que as experiências posteriores ecoarão ressonâncias sutis das anteriores. Esse breve episódio adicionou complexidade ao inconsciente do bebê, criando novos elos associativos (Nettleton, 2018, p. 36).

Há, portanto, um trabalho de recepção prazerosa do mundo que leva à incubação de *genera* e, conseqüentemente, à busca de novas experiências, novos encontros pelos quais o indivíduo possa elaborar o *self*. Assim, Bollas (1992/1998) afirma que enquanto o trauma, quando elaborado simbolicamente, seja na arte ou no discurso, pode ter como objetivo “evocar seu efeito perturbador através do trabalho de repetição e deslocamento . . . a *genera* simbolicamente elaborada cria novas concepções da realidade, as quais, embora angustiantes,

dão o prazer da criatividade ao ego” (p. 51). Pensando novamente em Rhodes, podemos associá-lo ao bebê referido por Nettleton. Rhodes recorrentemente olha (simbolicamente) a música (desde sua primeira arrebatadora experiência estética com a Chacona de Bach-Busoni) experimentando surpresa e excitação. Tal como o bebê observando o brinquedo vermelho, e buscando objetos e experiências semelhantes, Rhodes vai se movendo através do universo musical, buscando outras composições, outros autores e passeando por suas histórias. Isto foi criando nele novos elos associativos, núcleos de criatividade que puderam fazer frente aos núcleos de trauma criados em função dos abusos. Isto o leva a novas experiências, novos encontros nos quais pode elaborar o *self*.

Compreende-se, nesta linha de pensamento, que o trabalho receptivo-generativo leva à ampliação constante da percepção da realidade e de si mesmo, à construção de novas perspectivas futuras e à elaboração de aspectos, antes desconhecidos, da personalidade. A este respeito, Bollas (1992/1998) afirma:

o inconsciente recebido descobre expressão através do desenvolvimento de estruturas psíquicas que chegam à consciência num turbilhão de energia disseminadora. O ego não está trabalhando para disfarçar a *genera*; está usando deslocamento, substituição e simbolização como parte da *jouissance* da representação (p. 64, grifos do autor).

Nessa linha de pensamento, Bollas (1992/1998) conjectura se aquilo que chamamos de intuição não seria uma habilidade parcialmente derivada da construção de *genera*, na medida em que o conhecimento intuitivo é aquele que emerge sem o uso da razão, que nos toma como um conhecimento imediato que não é fruto de reflexão consciente. A sensação de que tal conhecimento advém de maneira repentina, sem esforço, deriva do fato de que o trabalho criativo estava sendo realizado a nível inconsciente. A intuição seria, sob essa ótica, “nossa experiência pré-consciente do trabalho inteligente do ego, conduzindo-nos para conscientemente autorizar certas formas de pensamento indagador, as quais não são conscientemente lógicas, mas que podem ser inconscientemente produtivas” (p. 70).

A intuição seria parte do processo receptivo-generativo que capta percepções, condensa em constelações inconscientes que são, inicialmente, caóticas, mas que gradualmente ganham coesão e se apresentam à consciência, se disseminando em deduções e mudanças de perspectiva. Por não serem condizentes com a lógica consciente, esses processos precisam acontecer longe da superfície da consciência, pois, de outro modo, seriam desacreditados e descartados. O grande trunfo da intuição, diz Bollas (1992/1998), está em acontecer às escondidas. Podemos dizer que essa maneira de compreender a intuição valoriza o

conhecimento estético. Podemos conjecturar, a esse respeito, que o saber estético é um saber oriundo de um processo inconsciente receptivo-generativo.

Esses aspectos dos processos inconscientes já aparecem sob a pena freudiana na *Interpretação dos sonhos* quando Freud diz que muitas ideias são descartadas da consciência não porque são recalçadas, mas simplesmente por serem consideradas ilógicas pelo sistema Cs, e diz ainda que “*as mais complexas realizações do pensamento são possíveis sem a assistência da consciência*” (Freud, 1900/1996, p. 616, grifos do autor). Isso revela que Freud concebia a existência de processos dinâmicos inconscientes muito mais amplos do que aponta sua teoria do recalque. Entretanto, Freud não prosseguiu investigando essa dimensão do inconsciente.

É possível dizer, então, que os conceitos de *genera* e inconsciente receptivo apontam para o fato de que as criações artísticas (as canções e os gorjeios, como diria Manoel de Barros) podem ser engendradas por processos de recepção estética do mundo (percepções primárias-intermediárias). O bebê é cotidianamente exposto à estética do ser dos pais, bem como à estética dos objetos de seu mundo circundante, esses em grande parte proporcionados pelos pais. É o prazer da fruição estética no encontro com esses objetos que desencadeará a busca de outros objetos, por meio dos quais prosseguir no trabalho de elaboração do idioma pessoal. É precisamente sobre essa noção de idioma que falarei no próximo tópico.

### 2.3. O idioma e o conhecido não pensado

“A gente queria o arpejo. O canto. O gorjeio das palavras”, diz o Menino do mato, num livro homônimo de Manoel de Barros (2010, p. 450). As palavras não gorjeiam, pode-se retrucar, assim como a mãe diz ao menino quando este afirma ter visto uma formiga ajoelhada na pedra: “isso é traquinagem da sua imaginação” (Barros, 2010, p. 449). E era. Mas é precisamente na traquinagem, na arte de “desver o mundo” (p. 449), que Manoel de Barros encontra o “saber primordial” (p. 450). Penso que é também aí que Christopher Bollas, no campo da psicanálise, se depara com este saber, um saber que não se obtém por sintaxe, mas por experiência. Um conhecimento que diz mais respeito aos sentidos, às sensações, a algo da ordem do inefável. Um saber estético. Esse saber que ele denomina *conhecido não pensado* (Bollas, 1987/2015). Para formular o seu conceito Bollas recorre ao texto freudiano e sua metáfora da sombra, “A sombra do objeto: a Psicanálise do conhecido não pensado” é o título de seu primeiro livro. O conhecido não pensado é, então, esta sombra que cai sobre o ego.

Bollas (1987/2015) chegou ao conceito de conhecido não pensado a partir do contato com crianças autistas, crianças que podem não dizer uma única palavra, mas que podem mostrar como se sentem se o outro estiver disposto a ser usado como um objeto, “a ser guiado, via seu próprio mundo interno, por meio da memória que o sujeito tem de suas próprias relações objetais” (p. 39). A relação com estas crianças levou Bollas a pensar sobre “a natureza daquela parte da psique [mesmo no adulto] que vive em um mundo sem palavras” (p. 39). O conhecido não pensado é este elemento silencioso dentro de cada um de nós. Para acessar esta parte do mundo mental, este saber primordial, é preciso, então, deixar-se apalpar, pegar, ouvir e utilizar ainda outros sentidos. Bollas define o conhecido não pensado como

qualquer forma de conhecimento que até agora ainda não foi pensado. O conhecimento com base genética – o que constitui o conhecimento instintivo – ainda não foi pensado em profundidade. Os bebês também aprendem regras para o ser e relacionar-se que são transmitidas pela lógica de cuidados da mãe, muitas das quais não foram mentalmente processadas. As crianças compartilham, frequentemente, estados de espírito onde práticas da família que lhes são incompreensíveis, mesmo que sejam parceiras no vivenciar este conhecimento. Os psicanalistas, recebendo as identificações projetivas do paciente, chegam a conhecer alguma coisa e a psicanálise da contratransferência transforma-se na tentativa de pensar este conhecimento (Bollas, 1992/1998, p. 10).

Um ponto nodal da conceituação de Bollas é a ideia de que esta parte silenciosa, embora pareça tão pessoal, tão íntima, é formada, em grande medida, por vestígios de nossa relação com o outro, o outro primordial que nos lança sua sombra. É neste sentido que Martini (2012) se refere ao conhecido não pensado como uma “antropologia do outro em mim” (p. 77). O nosso mundo intrapsíquico, portanto, se constitui primariamente na relação intersubjetiva. O conhecido não pensado é, em parte, como que um precipitado do encontro intersubjetivo, como

um produto resultante da vivência primeva dentro da ordem materna, da recepção constante da estética de ser do objeto primário, que “imprime” no bebê o seu idioma de cuidados, que, em interação com o idioma inato do indivíduo, facilita a expressão e articulação desse idioma.

O conceito de idioma é central na metapsicologia de Bollas, que o define como “um conjunto das possibilidades pessoais únicas, específicas desse indivíduo e sujeitas, em suas articulações, à natureza da experiência vivida no mundo real” (Bollas, 1989/1992, p. 22). E diz ainda: “A vida do *self* verdadeiro deve ser encontrada no vivenciar do mundo pela pessoa” p. 22). Como se vê, nesse momento de sua obra, Bollas equalizava o idioma ao conceito winnicottiano de verdadeiro *self*. A inspiração winnicottiana é evidente na formação do conceito de Bollas, tratando-se, em ambos os casos, de um potencial herdado e que depende do encontro com o outro para ser manifestado e desenvolvido. No entanto, à medida que Bollas desenvolveu sua teoria, a distância entre os conceitos de idioma e verdadeiro *self* se tornaram maiores. Como Sara Nettleton (2018) pontua, à diferença do verdadeiro *self*, o idioma não precisa ser protegido. Em nenhuma hipótese existe necessidade de formação de um falso *self* para proteção do idioma, já que esse jamais pode ser destruído. Assim como nossa impressão digital, o idioma simplesmente existe e move o indivíduo continuamente para a busca de objetos por meio dos quais possa encontrar expressão. Bollas afirma também a proximidade entre o id freudiano e o idioma pessoal:

A teoria do id foi um primeiro e crucial passo para conceituar essa importante estrutura psíquica (*itness*), algo próprio que está no nosso cerne, algo que dirige a consciência: uma figuração da personalidade que conjura objetos específicos para desfazer seu código por tais objetivações. Acima de tudo nossa *itness*, ou nosso idioma pessoal é o nosso mistério. Nós pensamos, sonhamos, abstraímos, selecionamos objetos antes de sabermos por que e mesmo quando sabemos tão pouco (Bollas, 1992/1998, p. 37).

Os primeiros objetos, por meio dos quais o idioma ganha expressão são os objetos parentais, que, se tudo corre bem, se deixarão utilizar pelo bebê como meios de facilitação de seu idioma. Ou seja, embora o idioma não possa ser destruído, ele só pode ser realmente vivenciado e conhecido pela própria pessoa no encontro com os objetos. O bebê utilizará diferentes partes dos objetos parentais para expressar diferentes componentes de seu idioma. A mãe suficientemente boa se deixará ser usada pelo bebê conforme a necessidade deste, propiciando, gradualmente, a formação da estética do *ser* do indivíduo, isto é, seu modo de ser e relacionar-se. A maneira de ser e de se relacionar, de cada um, com os outros e consigo mesmo, levará, portanto, vestígios do idioma de cuidados materno. Bollas (1992) afirma que o próprio psiquismo é fruto da “dialética da negociação do *self* verdadeiro com o mundo real” (p. 21), enfatizando a necessidade de um equilíbrio nessa negociação.



Pontuo novamente que, nesse momento de sua obra, Bollas utilizava as expressões idioma e verdadeiro *self* como conceitos intercambiáveis. Embora isso tenha mudado posteriormente, algumas aproximações entre os dois conceitos persistem. A ideia de negociação com o mundo real permanece como ponto de convergência entre os conceitos de Winnicott e Bollas, já que Winnicott também se refere a um desenvolvimento do verdadeiro *self* e da criatividade primária como possibilitada por um acordo entre o bebê e mãe, de maneira que o bebê possa ceder “sem perder a dignidade” (Winnicott, 1968/1988, p. 91).

É importante enfatizar que no encontro primordial do bebê com os objetos primários, estes ainda não são concebidos enquanto representação; esta é uma relação que começa “antes de a mãe ser representada como o outro” (Bollas, 1987/2015, p. 50). O que o bebê internaliza, portanto, é a “lógica paradigmática operacional dos pais” (op.cit. p. 310) e não os pais enquanto objetos de representação. Isso significa dizer que o bebê está numa relação reciprocamente (*in*)formadora com os pais, isto é, o bebê está recebendo a forma de cuidados materno, de maneira que aprende com essa as regras do ser e do relacionar, ao mesmo tempo em que (*in*)forma a mãe sobre suas necessidades, de modo que essa se adapta continuamente ao idioma do bebê. Grande parte deste processo, porém, não é passível de ser pensado. É um conhecimento do ser, fazendo parte, portanto, do conhecido não pensado.

A forma de realização do idioma dependerá da facilitação das figuras parentais, isto é, da estética de cuidados dessas primeiras figuras. Deste modo, como observa Martini (2012), para Bollas o ambiente não desempenha apenas o papel de suporte para o desenvolvimento do indivíduo, nas funções de *holding*, *handling* e apresentação de objetos, como bem descrito por Winnicott (1965/1997), mas “passa a ter uma função *constitutiva* daquilo mesmo que é mais autêntico no sujeito” (Martini, 2012, p. 80, grifo do autor).

Podemos pensar no idioma como uma forma primordial, como um traço formal primevo que só pode se articular e se fazer expressar pela recepção de conteúdos do mundo externo que são continuamente oferecidos, inicialmente, pelas figuras parentais. Bollas pontua que “a *genera* desenvolve-se através da elaboração sucessiva do idioma pessoal” (p. 51), o que significa que os conteúdos recebidos que gravitam nas constelações de *genera* são conteúdos atraídos por essa forma primordial que é o idioma. Nesse sentido, Bollas (1992/1998) afirma:

O senso de como reunir investimentos psíquicos em uma área interna de trabalho deriva da experiência do indivíduo de elaborar seu idioma pessoal, um processo que envolve a seleção de objetos específicos os quais liberam o idioma para sua própria expressão. Como nascemos com este idioma e à medida que ele é elaborado através da provisão parental, o indivíduo desenvolve uma crença na disseminação psíquica, o que o leva a acreditar que ele pode articular seu idioma pessoal através da liberdade psíquica para a representação do objeto e o privilégio de escolha do objeto (p. 51, grifos meus).

A articulação de partes do idioma leva, portanto, à formação de *genera*, e esta, por sua vez, contribui para a formação de novas *genera* e para a ampliação das possibilidades de articulação e expressão do idioma, na medida em que leva à recepção de novos objetos. As articulações do idioma e a formação de *genera* são, por conseguinte, processos dialéticos e intercambiáveis. Neste ínterim, poderíamos nos aventurar a repensar o trabalho psíquico estético de Leonardo da Vinci, retirando o foco da expressão de desejos incestuosos velados na feitura da Mona Lisa e quadros subsequentes, e lançando luz sobre o processo gradual de recepção e generatividade. Da recepção da mãe/abutre em seu berço à modelo para a Gioconda, Leonardo pode ter efetuado um rico e árduo trabalho generativo que mudou as perspectivas sobre si mesmo, sobre seu trabalho e sua obra futura, de modo que no trabalho de elaboração gradual de aspectos de sua personalidade, de articulações sucessivas de seu idioma pessoal, as incubações de *genera* deram luz a diferentes tipos de trabalho criativo, desde às cabeças de mulheres sorridentes na infância, suas pesquisas científicas sobre o voo e os célebres quadros com sorrisos leonardescos<sup>27</sup>.

Podemos pensar também na experiência de James Rhodes sob esta perspectiva. Podemos nos remeter, por exemplo, ao momento em que Rhodes é apoiado por Franco a seguir a carreira de pianista com a qual sempre havia sonhado, mesmo depois de dez anos sem tocar. Franco apoia a expressão do idioma pessoal de Rhodes, tornando-se, neste momento, um objeto parental oferecendo provisão ambiental que permite a Rhodes acreditar na disseminação psíquica. Outro momento em que se vê algo semelhante é a ocasião em que, estando internado, Rhodes recebe de um amigo um *iPod* cheio de músicas. Novamente este é alguém lhe provendo um objeto que libera o idioma para sua expressão. A experiência que ele tem com uma das músicas contidas neste aparelho é tão intensa que o potencializa e lhe dá uma injeção de esperança: “Glenn Gould estava tocando isso no seu Steinway, e conseguiu há quarenta anos viajar mais trezentos anos até o passado, fazendo-me saber que as coisas não só iriam ficar bem, como também iriam ficar absolutamente sensacionais” (Rhodes, 2014/2017, p. 133).

---

<sup>27</sup> De certo modo, essa perspectiva não está tão distante de Freud. Se considerarmos, por exemplo, que Freud conjectura que na construção da estátua de Moisés, Michelangelo estaria dirigindo uma advertência a si mesmo, está implícita a ideia de que a obra pode servir não apenas como processo de descarga por via da sublimação, mas como possibilidade de uma apropriação de aspectos da personalidade, isto é, de articulação de partes de seu idioma pessoal e, como consequência, abrindo a possibilidade de mudanças de perspectivas futuras, isto é, o engendramento de um novo modo de ser: uma transformação.

#### 2.4. O trabalho estético da mente no espaço intermediário

Após a formulação da segunda tópica (Freud, 1923/1996) fica evidente que ao inconsciente recalcado subjaz a ordem paterna, pois ele seria fruto da interdição, da lei paterna representada pelo superego. Para Bollas (1992/1998) a “teoria de Freud sobre o recalque surge em nome do pai. Também a história deste nome tem a ver com a força do censor, do proibido e a interdição pelo pai contra as ambições sexuais indesejáveis” (p. 143). Subjaz, portanto, à teoria do recalque, um modelo paternalista de inconsciente, o que faz com que o trabalho estético da mente, sob este viés, seja um trabalho regido sob a ordem paterna, isto é, um trabalho que, submisso à lei do pai, visa a uma transformação que é, em parte, da ordem da moralidade. Talvez por isso, como já mencionado, o trabalho de Freud sobre Moisés deslize do campo da estética para o da ética (Rocha, 2012). Entretanto, em muitos momentos Freud faz afirmações que apontam para a amplitude do inconsciente para além do recalcado. Em *O ego e Id* ele afirma que embora tudo que é reprimido seja inconsciente, nem tudo o que é inconsciente é reprimido (Freud, 1923/1996). Anos antes, no artigo *O inconsciente* (Freud, 1915/1996b) ele faz uma afirmação semelhante, ao dizer que o reprimido é apenas uma parte do inconsciente. No entanto, Freud jamais construiu uma teoria integrada que levasse em consideração a dimensão não recalcada do inconsciente.

No artigo metapsicológico acima referido, Freud (1915/1996b) se vê surpreso diante da constatação de que o inconsciente de uma pessoa pode reagir ao de outra sem passar pela consciência. Bollas (2007/2015) vê nessa afirmação de Freud um retorno do recalcado. Freud teria recalcado, na visão de Bollas, seu conhecimento da mãe, “a contribuição da mãe para a estrutura psíquica do *self*” (p. 25). Nesse trabalho, em que Freud se dedica a uma teoria paternalista do inconsciente, pautada na lei e na interdição, retorna como uma parapraxia o conhecimento do momento inaugural do inconsciente, regido sob a égide materna, antes que advenha o recalque, pois essa comunicação de inconsciente para inconsciente se dá, primordialmente, na relação mãe-bebê, momento em que o inconsciente de um reage ao do outro sem a passagem pela consciência.

Como vimos, para Bollas, a formação dos sonhos é fruto de um processo criativo. De acordo com Bollas (2009/2012), com a teoria dos sonhos Freud apresenta uma teoria do pensamento inconsciente. Os sonhos, muito mais do que veículos de expressão de desejos sexuais ou agressivos, seriam formas inconscientes para pensar a vida psíquica em sua totalidade. Segundo Bollas (2009/2012) com a teoria da formação dos sonhos, em especial com

o conceito de condensação, Freud apresenta uma teoria que abrange muito mais do que a repressão. A elaboração onírica seria o próprio processo do pensar inconsciente, que embora se apresente de modo mais visível durante o sono, está acontecendo ininterruptamente em estado de vigília. O pensamento inconsciente se dá por meio de recepção, condensação e disseminação. Se esse é o modo de pensar inconsciente, a vida psíquica não visa (apenas) a expressão de pulsões sexuais e agressivas. Estamos fazendo continuamente um trabalho de recepção dos objetos do mundo, os quais se condensam em estruturas de intensidade psíquica e que se disseminam ao infinito. Algumas vezes temos acesso aos produtos dessa disseminação, mas na maior parte do tempo ela acontece fora dos olhos da consciência.

Na interpretação dos sonhos Freud (1990/1996) se refere muitas vezes à infinidade das linhas de pensamento que formam os sonhos, por exemplo quando faz referência ao emaranhado de pensamentos que forma o “umbigo do sonho”, que é o “ponto onde ele mergulha no desconhecido” (p. 421). Um pouco mais à frente diz que é “de algum ponto em que essa trama é particularmente fechada que brota o desejo do sonho, tal como um cogumelo de seu micélio” (p. 428.). No entanto, ao fim e ao cabo, Freud reduz a complexidade dos pensamentos oníricos a origens pulsionais, sejam sexuais ou agressivas. Para Bollas (2009/2012)

essa visão refletia uma evasão quase autoerótica dessa descoberta notável – de que a mente humana movia – se segundo uma vasta sinfonia mahleriana de linhas de pensamento que emergiam de diferentes fontes, convergindo de vez em quando e irradiando para o infinito (p. 23).

O modelo dos sonhos, de acordo com Bollas (2009/2012), nos fornece uma teoria do pensamento inconsciente, sendo os sonhos, como o autor argumenta, muito mais do que “visões criptografadas de sexo e violência<sup>28</sup>” (Bollas, 2009/2012, p. 22). A vida psíquica de modo geral também não se restringe a isso, de modo que fazemos uso dos objetos do mundo para pensar, e não apenas para expressar o proibido. Por ser um tipo de pensamento oriundo de evocações produzidas pela materialidade imediata dos objetos, que nos afetam primordialmente pela via sensível e que acontece aquém da consciência, isto é, fora de uma lógica racional, podemos

---

<sup>28</sup> Bollas (2009/2012) argumenta que embora Freud estivesse ciente de que havia muito mais no psiquismo do que conteúdo reprimido, por meio de uma formação de compromisso ele se defendeu da angústia diante do infinito da vida psíquica: “Freud essencialmente gratificou uma parte sua que sabia muito bem que a vida mental era profundamente complexa e intelectualmente atenuada demais para ser guiada inteiramente por pulsões e conteúdos sexuais ou agressivos –, mas tinha que apresentar algo que parecesse plausível como substituto para enfrentar o desconhecido” (p. 22). Ele diz ainda: “Optando pelo inconsciente dinâmico – o inconsciente que carrega dimensões sexuais e agressivas conflituosas – como sendo a ordem privilegiada que o analista deve seguir, Freud encontra um conceito que assume a função de um fetiche. Essa teoria se defenderá contra as profundezas insondáveis que todos os analistas enfrentam – pois agora podem buscar fatos seletivos de natureza sexual ou agressiva” (p. 22).

dizer que se trata de um pensar estético. Ou, em outras palavras, um trabalho estético da mente realizado sobre as percepções inconscientes.

O trabalho acima referido, que é evidente na formação dos sonhos, está acontecendo, na verdade, ininterruptamente, de maneira que esta é a própria forma do pensar inconsciente. Se retomarmos aqui o anteriormente dito a respeito do trabalho do ego sobre as percepções endopsíquicas com vista a constituir a realidade mental, podemos considerar que a forma por meio da qual o ego realiza esse trabalho segue o modelo apresentado por Freud para a formação onírica. A esse respeito, Bollas (1992/1998) argumenta que estamos dentro de um “sonho diurno” (p. 15) realizando de forma ininterrupta um trabalho onírico. Vejamos o que isso significa.

Bollas inicia seu livro *Sendo um personagem* (1992/1998) falando a respeito de um sonho recorrente que Freud conta ter tido durante doze anos (entre 1895 e 1907), sem que ele pudesse compreender. Somente em 1907, quando Freud visitou Pádua, cidade onde esteve 12 anos antes, é que viu as estátuas que compunham seu sonho, e só então pôde compreendê-lo. Esse é o ponto de partida para a argumentação de Bollas de que dotamos constantemente os objetos do mundo com nossos estados psíquicos, de maneira que caminhamos pelo mundo de nossos significados. Usamos os objetos para dotá-los das partes incompreensíveis de nosso *self* e, depois, evocá-los. Isto é, colocamos o *self* nos objetos e depois o evocamos a partir dos objetos. A isso Bollas chama de *disseminação psíquica*, o estado em que vivemos a maior parte do tempo, sendo um *self* simples, imerso na “projeção subjetivada da realidade” (op.cit. p. 38). Isto significa que continuamente subjetivamos a realidade, disseminando nela partes não pensadas de nosso *self*, e então introjetamos as unidades de experiência que foram objetos das projeções disseminadoras, de modo a realizar um trabalho onírico com elas. Dessa maneira, Bollas diz que “o sujeito humano se converte no trabalho onírico de sua própria vida” (op.cit. p. 4).

Somos intermediários, seres habitando a terceira área da experiência, envolvidos ininterruptamente no trabalho de sonhar a vida (Bollas, 1992/1998). Estamos cotidianamente em busca de objetos para os quais possamos nos entregar para sermos sonhados por eles. Em estado de *self* simples nos fragmentamos nesses objetos, tal como retornamos a um estado de não integração durante o sonho, para, posteriormente, como um *self* complexo, refletirmos sobre a experiência vivida, e, graças a isso, poder pensar o conhecido não pensado, articulando então nosso idioma. Dessa maneira, de acordo com Bollas (1992/1998):

Cada um de nós vive entre milhares de tais objetos que iluminam nosso mundo . . . Seu significado está no que Winnicott denominou “espaço intermediário” ou a “terceira área”: o lugar onde o sujeito encontra a coisa para dar significado, no exato momento em que o ser é transformado pelo objeto. Os objetos de espaço intermediário são formações de compromisso (*compromise formations*) entre o estado de mente do sujeito e o caráter da coisa (p. 8).

Esses objetos têm, de acordo com Bollas, funções evocativas, de maneira que ele os denomina *objetos evocativos*. Um exemplo da própria vida de Bollas pode ajudar a aclarar a função de tais objetos, bem como seu lugar no espaço intermediário. O autor conta que quando tinha cerca de dois anos de idade, seu pai voltou da segunda guerra mundial; pouco tempo depois seu irmão nasceu e Bollas foi enviado a uma creche, onde passava boa parte do dia. Ele conta que após a guerra os pais ficaram distantes e confusos, de modo que uma atmosfera incômoda pairava sobre a casa. O pequeno Bollas, embora percebesse algo do que ali se passava, não tinha condições de pensar o que sentia, esse conhecimento fazia parte, pois, do conhecido não pensado. Contudo, ele diz ter elegido um brinquedo na escola, o balanço, que continha alguns aspectos do estado que ele não era capaz de pensar:

essa coisa que tinha sido tão divertida (o balanço é um brinquedo para ser usado com duas pessoas) agora vazia e impossível de ser usada somente por mim, significava a ausência deste prazer. Talvez eu tenha localizado naquele objeto a leve depressão que sentia. Agora sei que desde aquela época sempre que vejo um certo tipo de balanço num *playground*, alguma coisa da experiência do *self* que marcou aquela época é sempre revivida (Bollas, 1992/1998, p. 10, grifos do autor).

Nesse exemplo, o objeto evocativo (o balanço) cumpre uma função mnêmica. Ele conserva uma parte da experiência do *self* vivenciada em certo momento da vida e que, no entanto, não pôde ser pensada na época de sua ocorrência. Por meio do objeto Bollas consegue então evocar essa parte da experiência. Um ponto importante a ser considerado, é que embora haja uma parte da experiência de Bollas com esse objeto que diga respeito ao seu mundo intrapsíquico, o objeto existe enquanto coisa separada, mantendo suas qualidades materiais específicas, de modo que só pode ser usado como suporte de projeção da realidade intrapsíquica na medida dessas qualidades. Assim, é possível dizer que o objeto ocupa a área intermediária. A função evocativa mnêmica específica realizada por esse objeto se dá por meio do processo de projeção da percepção endopsíquica (a leve depressão – o conhecido não pensado) num objeto percebido objetivamente. O uso do objeto se realiza, então, na conjunção das percepções endógenas e exógenas. Podemos dizer que estamos diante da “percepção-invenção”, pois apesar de ser percebido materialmente ele foi “inventado” enquanto objeto passível de cumprir uma função mnêmica.

Bollas (1992/1998) argumenta que cada um de nós utiliza os objetos do mundo como um léxico para o processamento das experiências do *self*: “Os objetos, tal como as palavras,

existem para que possamos nos expressar” (p. 24). Nós usamos os objetos para “falar nosso idioma pessoal através da sintaxe da experiência do *self*” (p. 11). A ideia de sintaxe nos remete a um *self* que passa por diversas experiências que se organizam de uma determinada maneira e que expressam um sentido. Esse sentido, contudo, é inicialmente inassimilável para o sujeito, já que faz parte do conhecido não pensado. No exemplo do balanço, é possível considerar que há algo do idioma de Bollas que se expressa na escolha desse objeto específico, utilizando-o como um léxico por meio do qual a sintaxe das experiências do *self* (a estrutura, a interligação entre elas) ganha representação.

As diversas partes do *self* passam a existir apenas quando são objetivadas, no pensamento ou no sentimento e, de acordo com Bollas (1989/1992), há em todos nós um impulso em direção a essa objetivação, isto é, um impulso que leva ao uso dos objetos, o qual ele intitula *pulsão de destino*.

A fim de apresentar esse conceito Bollas realiza uma diferenciação entre *destino* e *fado*, recorrendo, nessa empreitada, à etimologia dos termos e à maneira como eles aparecem na literatura clássica. O *fado* estaria ligado a uma intervenção exterior, como algo que, proveniente de fora do sujeito, intervém negativamente no curso dos acontecimentos de sua vida. Uma determinação da qual ele não tem controle. *Fado* estaria vinculado à palavra, à enunciação, em geral proferida por um oráculo, tal como o oráculo de Delfos em *Édipo Rei*. As palavras dos deuses, transmitidas pelo oráculo, *fadariam* o herói épico, determinando o curso dos acontecimentos. O destino, por outro lado, estaria mais relacionado à ação, à possibilidade de o sujeito seguir um caminho pré-determinado, se as circunstâncias favorecerem. Em geral, a palavra destino traz uma conotação positiva, tal como quando se diz que a pessoa está *predestinada* a fazer ou ser alguma coisa.

Bollas (1989/1992) pontua que talvez a ideia de *fado* tenha origem na cultura agrária, na qual a sobrevivência dependia das condições de tempo e da passagem das estações, estando pois o sujeito à mercê dos elementos. A ideia de destino, por outro lado, Bollas conjectura, talvez tenha origem no surgimento de uma classe média que pôde, por meio do trabalho, ter algum controle sobre suas vidas e, conseqüentemente, planejar o futuro.

Bollas (1989/1992) associa a ideia de fado ao que diz Winnicott (1971/2019) sobre o viver reativo e o falso *self*. A pessoa que se sente fadada é alguém que não encontrou uma realidade favorável à realização de seu idioma pessoal. O destino, por outro lado, estaria ligado ao verdadeiro *self*; seria, pois, um potencial de realização que é posta em curso pela pulsão de

destino: “Essa pulsão de destino é aquela força iminente do idioma do sujeito em sua pulsão para atingir o seu potencial destinado à elaboração pessoal. *Mediante objetos mentais e ‘concretos’, esse idioma procura articular-se através de encadeamentos da experiência*” (p. 48, grifos meus).

A consumação do destino, portanto, tem a ver com a elaboração do idioma pessoal, elaboração esta que só pode se dar no encontro com os objetos que precisam deixar-se usar, adaptando-se ao idioma pessoal do bebê. A este respeito é interessante destacar que muitos momentos da vida de James Rhodes em que ele se sente esperançoso em relação ao futuro são marcados pela possibilidade de ele seguir suas disposições pessoais, particularmente em relação à música. Podemos compreender isto a partir de Bollas (1989/1992), que retomando as ideias winnicottianas sobre a ilusão de onipotência proporcionada ao bebê pela mãe suficientemente boa, argumenta que essa experiência primitiva de vivenciar os objetos como subjetivos, embora seja logo substituída pela gradual desilusão, inscreve no sujeito “um sentido interno da evolução pessoal através do tempo e do espaço” (Bollas, 1989/ 1992, p. 49). Isto significa que, apesar das vicissitudes da vida e da compreensão da necessidade de, em grande medida, se submeter às estruturas sociais, às leis e à própria linguagem, o indivíduo seguirá na vida com um sentido de destino, de propósito que se cumpre gradualmente em suas escolhas objetais. Parece que é isto que Rhodes vivencia quando recebe o *iPod* no hospital, ou quando é apoiado por Franco e Denis a investir em sua carreira. Aliás, o próprio Rhodes expressa a sensação de cumprimento de um destino, descrevendo o encontro com Denis (o que deu o pontapé inicial para a gravação do primeiro disco), referindo-se à ideia de dívida cármica e afirmando que este encontro só pode ter sido “uma autêntica coincidência cósmica” (Rhodes, 2014/2017, p. 157).

Nesse ínterim, é interessante considerar a afirmação de Nettleton (2018), que pontua que com o conceito de idioma o instinto deixa ser considerado o núcleo da mente, pois o motor da vida mental, nessa perspectiva, deixa de ser a necessidade de descarga pulsional e passa a ser o impulso para a elaboração e expressão do idioma, pois embora as pulsões do id exijam continuamente expressão, cada pessoa organizará de modo diferente essa expressão, “e esse design único que cada de um nós é - é mais fundamental para a escolha e uso de um objeto do que os requisitos energéticos do soma” (Bollas, 1989/1992, p. 24). Tomando novamente o exemplo de Bollas (1992/1998) com o balanço, podemos considerar que Bollas se coloca numa relação estética particular com o brinquedo, relação que revela algo de seu idioma, e, ao mesmo tempo, diz algo a respeito da estética de cuidados dos pais, na medida em que a experiência do *self* projetada sobre o objeto, dá mostras de uma experiência vivida com o casal parental. Algo



de sua percepção endopsíquica é projetada no brinquedo, e algo deste é introjetado receptivamente, fazendo parte de um núcleo generativo que permite pensar o não pensado.

Além da função mnêmica do objeto evocativo, Bollas (1992/1998) afirma que os objetos podem nos afetar de outros cinco modos: sensivelmente, estruturalmente, conceitualmente, simbolicamente e projetivamente. Estes não são modos excludentes, podendo ser intercambiáveis. Bollas diz que o balanço, por exemplo, como objeto sensível, pode evocar a sensação de “agarrar”, ao mesmo tempo em que a nível de estrutura, isto é, no que tange ao uso específico do objeto, pode trazer a evocação de um processo interno relacionado ao “balançar-se”; do ponto de vista conceitual, o conceito “balanço” pode evocar ideias de brincadeira, de infância, de movimento etc. Nesse sentido, Bollas (1992/1998) diz:

se levo meu filho a um parque onde ele pode brincar num balanço, posso estar fazendo isso porque a palavra “balanço” foi decorrente de uma associação ou porque estou com o humor balançando, literalmente, ou porque vi um balanço e isto funcionou (sendo o objeto de brinquedo de uma criança) como um atrativo para mim. Entretanto, uma vez usado o objeto – tanto observando meu filho brincar ou mesmo balançando-me no brinquedo –, este evoca sua marca em mim de acordo com todas as seis ordens evocativas, agindo num jogo de estados interiores (p. 23).

Bollas diz adiante que cada tipo de experiência do *self* pode levar a formas diferentes de representação, tais como no plano visual, linguístico, interpessoal, gestual, musical, somático etc. Um ponto bastante importante da conceituação de Bollas é que as representações das experiências, isto é, dessas experiências vividas receptivamente com objetos evocativos e que criam núcleos generativos, podem ganhar representação em obras de arte propriamente ditas, mas não apenas. O próprio modo de ser e de se relacionar de cada um, consigo mesmo e com os outros, reflete a estética particular que o ego dá ao conhecido não pensado. Esta estética também se expressa nas escolhas de objetos que fazemos, pois, como Bollas salienta (1992/1998), uma bola de basquete é estruturalmente diferente de uma bicicleta, evocando, assim, diferentes sintaxes de experiências do *self*. Do mesmo modo, escolher assistir um filme ao invés de ir a uma festa, ler um romance a assistir uma peça, preferir um filme de comédia a um suspense, todas essas escolhas refletem experiências de *self* diferentes e dão mostras da estética particular que o ego escolhe em cada momento para processar o idioma pessoal.

O trabalho estético da mente, portanto, se realiza constantemente no espaço intermediário sobre as percepções evocadas pelos objetos em suas diversas ordens evocativas, não sendo, como sugere Freud com o conceito de sublimação, uma questão de talento. Para Bollas (1992/1998) os “artistas são talentosos somente no que se refere ao uso excepcional que fazem de certas capacidades humanas que são comuns” (p. 26). Essa perspectiva sugere que estamos continuamente nos transformando por meio da realização de um trabalho estético com

os objetos no espaço intermediário. Essa transformação se dá por meio de uma constante subjetivação da realidade que é, ao mesmo tempo, a objetivação de nosso idioma. Desta maneira, “nossas semanas, meses e anos passam enquanto trabalhamos continuamente a experiência, convertendo-a em material psíquico” (op.cit. p. 37). A realidade precisa ser sonhada, na mesma medida em que precisamos ser sonhados por ela. Somente por meio desse trabalho é que podemos conhecer a realidade e nos conhecermos no processo. Esta é a profunda e gradual experiência transformacional.

## 2.5. O objeto transformacional e o momento estético

Para Bollas (1987/2015) o encontro primevo do bebê com a mãe é, antes de tudo, um encontro estético. O autor utiliza a expressão *objeto transformacional* para descrever o objeto primário a partir de uma perspectiva intersubjetiva, enfatizando a experiência vivida pelo bebê do encontro com o objeto. Como já foi dito o conhecido não pensado é, em parte<sup>29</sup>, um precipitado das primeiras relações intersubjetivas, relações estas que são pré-representacionais. Logo, o conhecido não pensado se manifesta para o bebê não como um objeto de representação, mas como um processo que o bebê identifica com as múltiplas transformações do *self*:

Este conceito de mãe sendo vivenciada como uma transformação é sustentada em diversos aspectos. Em primeiro lugar, ela assume a função de objeto transformacional porque modifica constantemente o ambiente do bebê para ir ao encontro das necessidades dele. Não há nenhuma ilusão operando na identificação que o bebê faz da mãe com as transformações do ser por meio do conhecimento simbiótico; isto é um fato, pois na realidade ela transforma o mundo dele. Em segundo lugar, as próprias capacidades egoicas emergentes do bebê – de motilidade, percepção e integração – também transformam o mundo dele (Bollas, 1987/2015, p. 51).

Para refletir sobre este conceito, vejamos um trecho do conto *O regresso do filho* da poetisa portuguesa Florbela Espanca:

Em volta, o silêncio era tão profundo, tão religiosa e extática a paz dos campos, que os olhos do lavrador incrédulo se ergueram da terra numa instintiva ação de graças. A alma do homem, tão insignificante, sente-se às vezes ultrapassar o mistério infinito da própria existência e procura ansiosa um infinito maior ainda, onde perder-se; é nessas horas que o homem se sente perdoado do nefando crime de ser homem (Espanca, 1982, p. 149).

A experiência do lavrador se assemelha aos encontros de Rhodes com a música, e, ao lê-la, talvez nos recordemos de momentos semelhantes em nossas próprias vidas. Momentos em que, diante de um quadro, por exemplo, sentimo-nos extasiados, envolvidos em nosso ser, absortos na contemplação. Podemos percorrer toda uma exposição, nos encantarmos com belas

---

<sup>29</sup> Saliento o “em parte”, visto que Bollas (1987/2015) afirma que o conhecimento genético também compõe o conhecido não pensado.

obras de arte, mas sem que este encanto ultrapasse o registro da admiração. Talvez pelo conteúdo da obra, talvez pela perícia do artista. No entanto, de repente, diante de uma obra específica, nos detemos, e para nós é como se a exposição terminasse ali, como se esquecêssemos tudo o que vimos antes e ignorássemos o que vem depois. É como se tempo e espaço não existissem. Perplexos por uma experiência de imersão e entrega, sentimos que a imagem ecoa em nós de uma forma inexplicável. É como se falasse de algo íntimo demais, mas compartilhado.

Podemos vivenciar experiências desta espécie ao escutar uma canção, ler um romance, um poema ou um verso apenas. Talvez ao contemplar uma bela paisagem. Talvez ao ter uma conversa com um amigo; quem sabe ao ouvir a voz de alguém que amamos. Talvez isso esteja presente em muitas experiências de reencontro. Ao rever uma pessoa amada, longe há muito tempo (ou nem tanto, o tempo cronológico não conta muito quando se trata de saudade), podemos esboçar involuntariamente um sorriso, o coração pode acelerar e o corpo ser levado, quase como um autômato, ao abraço. Nos sentimos diferentes, algo se transformou em nós.

A lógica destas experiências não reside na palavra, na representação, no simbólico. É um conhecimento pré-lógico, conhecimento do *ser*. Um conhecimento estético. Conhecido, mas não pensado. No entanto, almejamos esses momentos, e, consciente ou inconscientemente, a buscamos nas diversas atividades de nossa vida cotidiana. A busca de algo desta espécie é que o parece estar subjacente à *Uma canção e só*, composição do músico Lenine:

Desde que eu me encanto, sigo a voz do vento. Já faz tanto tempo, canto, intento. A cantoria que me levaria a qualquer lugar. A melodia que transformaria a quem escutar, assim num piscar (Lenine, 2011).

Embora Lenine, enquanto músico, aluda aqui à busca de uma canção, referindo-se a algo próprio de seu universo artístico, esta busca não é privativa dos músicos nem mesmo dos artistas de modo geral. Na visão de Bollas todos nós buscamos experiências transformacionais; nossa melodia, digamos, pois não se trata aqui de experiências artísticas, e sim estéticas. Para Bollas (1987/2015), essas experiências têm raiz no encontro intersubjetivo com o objeto primário, que imprime em nós seu idioma de cuidados e nos transmite uma certa estética. Somos transformados, inicialmente, pela estética materna, pelo seu modo de ser e de se relacionar. Aos poucos, do encontro entre as nossas disposições herdadas e essa estética primeira, do outro, construímos nossa própria estética, nosso estilo de *Ser*, como diria Safra (1998). No entanto, muito antes disso, a primeira grande experiência estética que temos, é de estarmos dentro do outro, na estética do outro, sendo transformados por esse outro que ainda nem sabemos da

existência. Temos notícias desse outro a partir das transformações que ocorrem gradualmente em nosso próprio ser.

Podemos dizer, portanto, que os versos de Lenine descrevem, em certo sentido, uma experiência concreta, pois realmente, em algum momento da infância primitiva, se tudo correu bem, escutamos uma melodia que nos transformou *assim num piscar*. Realmente ultrapassamos o infinito da própria existência e nos perdemos num infinito maior ainda. Esse infinito é a ordem materna, a estética da mãe, pois o “estilo da mãe de transformar o ser do bebê constitui a primeira estética humana” (p. 70). Nas palavras de Bollas (1987/2015): “A dor da fome, um momento de vazio, é transformada pelo leite da mãe em uma experiência de plenitude. Esta é uma transformação fundamental: vazio, agonia e raiva se tornam plenitude e contentamento” (p. 68). Procuramos mergulhar no quadro, na música, na paisagem, na voz da pessoa amada ou em seu abraço, tal como um dia estivemos mergulhados na estética materna. Os momentos estéticos são, então, encontros transformacionais.

Bollas (1987/2015) define os momentos estéticos como encontros com o *espírito do objeto*, momento em que há um reconhecimento silencioso que foge a qualquer representação; há “uma cesura no tempo, quando o sujeito se sente acolhido em simetria e solidão pelo espírito do objeto” (p. 66). O encontro com esse objeto gera em nós um sentimento de gratidão, como se a nós fosse concedida uma dádiva. Sentimos como se fossemos escolhidos pelo destino para vivenciar este momento único.

Buscamos objetos para, como um *self* receptivo, sermos sonhados por eles, tal como éramos sonhados pelo objeto primário. Há uma relação, nesse sentido, entre os objetos evocativos, utilizados para sonhar o *self* no espaço intermediário e os momentos estéticos proporcionados pelo objeto transformacional. Podemos mesmo dizer que os conceitos de objeto evocativo e transformacional se referem a diferentes faces do mesmo objeto. Alguns apontamentos do próprio Bollas parecem apoiar essa ideia. Em certo momento ele diz que “o momento estético é uma ressurreição *evocativa* da condição egoica precoce” (Bollas, 1987/2015, p. 73, grifo meu), e algumas páginas à frente: “a busca por este objeto transformacional e a natureza da experiência estética, pertencem a uma memória existencial de sua experiência da estética materna (o passado é *evocado* no ser do sujeito) (1987/2015, p. 75, grifo meu).

Nessas duas referências o objeto transformacional parece se aproximar da ordem mnêmica do objeto evocativo, como se o momento estético decorresse da evocação mnêmica

da experiência primitiva de existir na estética materna. Entretanto, em outro momento, Bollas (1992/1998), ao fazer referência a pessoas que têm dificuldade em viver no espaço intermediário e entregar-se ao sonhar da vida, de fato equaliza as faces evocativa e transformacional dos objetos, dizendo que algumas pessoas “impõem sua própria visão ao mundo dos objetos e anulam a *face evocativa – transformadora* – dos objetos neste campo. Elas podem diminuir a escolha dos objetos, eliminando aqueles com *potencial evocativo*” (p. 19, grifos meus). Mais adiante, Bollas faz uma afirmação que permite ampliar ainda mais a visão a respeito da relação entre as faces evocativas e transformacionais dos objetos:

É um prazer da subjetividade (*jouissance*) descobrir os meios de ser ‘sonhado’ até alcançar a realidade; é uma alegria verdadeira o encontrar de um objeto que contém uma experiência que é para nós transformacional, à medida que produz uma metamorfose de uma estrutura latente profunda para uma expressão superficial (Bollas, 1992/1998, p. 39, grifo do autor).

Essa citação sugere que a experiência transformacional advém não apenas da face mnêmica do objeto evocativo, mas de todas as possibilidades evocativas, na medida em que a transformação acontece quando há uma articulação do idioma pessoal, isto é, quando o conhecido não pensado (a “estrutura latente profunda”) é pensado por meio dos objetos (concedendo-lhe uma “expressão superficial”). Esse trabalho do pensar/sonhar é feito não apenas pela evocação mnêmica de experiências com o objeto materno, mas também a partir de quaisquer das ordens evocativas: conceitual, projetiva, estrutural etc.

Nesse sentido, um ponto importante a considerar nas conceituações de Bollas é a compreensão de que o bebê não está apassivado diante das experiências ou daquilo que incide sobre ele. O próprio conceito de idioma implica na ideia de que não há uma aceitação passiva de qualquer experiência. Ou seja, não é qualquer experiência, mesmo aquelas de satisfação, que têm o potencial de gerar transformação. A transformação não pode ser equalizada à satisfação pulsional ou às conquistas egoicas (motricidade, espacialização, temporalização etc.), embora ambas possam participar da transformação. Bollas aposta numa inteligência primeva do bebê, a inteligência estética do ego, que escolhe os objetos de um modo cada vez mais ativo. O bebê, portanto, não apenas aguarda ser satisfeito pela mãe em suas necessidades, mas utiliza diferentes aspectos da mãe (se ela permitir) para elaborar o seu idioma pessoal<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Isso não parece estar tão claro nos primeiros escritos de Bollas, em que ele intercambiava os conceitos de idioma e verdadeiro *self*, pois embora discordasse da identificação do verdadeiro *self* com o id, feita por Winnicott, Bollas relacionava as experiências de transformação diretamente com o desenvolvimento e as satisfações primevas, sejam do id, sejam do ego, facilitadas pelo objeto materno. Nesse momento de sua obra, me parece que o peso recai sobre a figura materna, isto é, naquilo que a mãe pode fornecer ao bebê. A transformação adviria, então, em parte, como que de fora para dentro, como uma inscrição. Me parece que à medida que Bollas distancia os conceitos de idioma e verdadeiro *self* ele passa a colocar maior ênfase na atividade do bebê/sujeito, isto é, no uso particular que o bebê faz dos objetos do mundo. Fica mais clara, a partir de então, a compreensão de que as experiências de

Podemos pensar, então, que as experiências transformacionais são frutos da satisfação da pulsão de destino, isto é, quando o idioma encontra um objeto que facilite a sua expressão, de modo a inscrever no indivíduo a sensação do cumprimento de um propósito<sup>31</sup>. Nesse sentido, a busca da pessoa não seria por um retorno à experiência primeira com o objeto materno, e sim pela continuidade da elaboração do idioma nos objetos do mundo, processo iniciado na díade mãe-bebê e que se estende por toda a vida.

Neste ponto penso que não é infundada a conjectura de que, embora Rhodes, Anne e Cole tenham vivido experiências muito traumáticas que levaram à criação de muitos núcleos de trauma, eles devem ter tido, precocemente, experiências primeiras com o objeto materno-transformacional-primário que propiciaram a criação de núcleos de *genera* e colocaram em movimento uma busca por transformação nos encontros posteriores da vida. Em relação a Rhodes, essa conjectura é parcialmente apoiada por afirmações do próprio autor, que descreve em primeira pessoa seu eu antes dos abusos:

Tenho cinco anos de idade . . . Sou sensível, mas não sou retardado nem esquisito. Apenas um pouco reservado. Gosto de dança e de música e tenho uma imaginação bem fértil . . . Meu pequeno mundo está crescendo e se desenrolando à minha frente, e há muito o que explorar na escola (Rhodes, 2014/2017, p. 12).

Nos lembremos também que o pequeno Rhodes encontra a fita com a gravação de Busoni em sua própria casa, o que pode indicar que ele vivia em um ambiente em que havia alguma oferta de objetos artísticos por meio dos quais expressar seu idioma pessoal. Seu interesse por dança e música também parece indicar isso.

No caso de Anne, a conversa entre a menina e Marilla na carruagem, voltando para o orfanato, é mais extensa no livro, e nele ela diz a respeito do que soube sobre seus primeiros meses de vida:

A sra. Thomas disse que eu era o bebê mais feioso que ela já vira. Eu era pequenina e esquelética, nada mais do que olhos, mas minha mãe achava que eu era absolutamente linda. Prefiro acreditar que uma mãe sabe julgar melhor do que uma mulher pobre que veio fazer a faxina, não é? De qualquer forma, sou feliz por minha mãe ter gostado de mim. Eu ficaria triste se ela achasse que eu era uma decepção, porque ela não viveu por muito tempo depois disso, sabe. Ela morreu de febre quando eu tinha apenas três meses de idade. Gostaria que tivesse vivido por mais tempo, assim eu teria a recordação de tê-la chamado de mãe. Acho que teria sido muito bom dizer “mamãe”, não é? (Montgomery, 1908/2019, p. 41.)

Ainda que Anne tenha perdido os pais tão precocemente, e que a perda tenha marcado o início de tantos infortúnios, talvez estes três meses de troca com pais que enxergavam nela tanta beleza, pais que se encantavam com ela, tenham sido o bastante para criar, ainda que de

---

transformação são proporcionadas pelo uso de objetos que ressoem o idioma pessoal e não apenas no encontro com objetos que recriem as experiências primeiras vividas com o objeto materno.

<sup>31</sup> Voltarei a isso no capítulo 4, particularmente no tópico 4.4.

modo incipiente, núcleos de *genera*, núcleos de criatividade inconsciente que lhe permitiram também criar, inventar, isto é, olhar o mundo de uma maneira criativa, “encantada”. Além disso, esta experiência parece ter incutido nela um movimento em direção a um reencontro com esta mãe perdida, que ela tanto gostaria de ter chamado de “mamãe”, movimento que a levou ao encontro da arte, em especial a literatura.

A utilização, por Bollas (1987/2015), da metáfora freudiana de Luto e melancolia (Freud, 1917/1996a) para nomear o livro em que apresenta o conceito de objeto transformacional, indica a relação deste conceito com a experiência da perda e da introjeção do objeto perdido<sup>32</sup>. É algo desta ordem que ocorre com Anne. Apesar de ter perdido seu objeto transformacional primário, a experiência com ele parece ter sido suficientemente introjetada para a impulsioná-la à busca de outras transformações, a levando ao encontro de objetos evocativos-transformacionais por meio dos quais pudesse elaborar seu idioma pessoal. Podemos pensar, então, que o encontro primordial e transformacional de Anne com a estética materna, isto é, esse encontro primevo de caráter estético, a colocou na trilha de outros encontros estético-transformacionais.

---

<sup>32</sup> Na vida de Anne a morte da mãe tornou a perda do objeto transformacional uma experiência concreta. Entretanto, mesmo quando a perda não se dá no mundo objetivo, em certo sentido a perda faz parte da experiência comum vivida com o objeto transformacional. Abordo brevemente este ponto no capítulo 4, tópico 4.2, ao discutir paralelamente a perda na melancolia e a perda comum do objeto transformacional primário.

### **CAPÍTULO 3 - DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA CONSTITUIÇÃO PSÍQUICA PRIMORDIAL ÀS TRANSFORMAÇÕES POSTERIORES**

---

Os comentários feitos no fim do capítulo anterior a respeito da relação de Anne com a mãe enquanto objeto estético, me leva a pensar na proposição de Bollas (1987/2015) de que o encontro do bebê com a mãe é primordialmente um encontro estético, me refletir sobre qual o lugar destes encontros na constituição psíquica mais primordial, e, conseqüentemente, em pensar sobre qual é a relação destes encontros primevos com as potenciais transformações posteriores oriundas das experiências estéticas. Neste capítulo seguirei estas questões, abordando concepções de outros autores, além de Bollas, que investigam o lugar da experiência estética na constituição psíquica precoce, para, em seguida, propor diálogos com as ideias até aqui expostas.

#### **3.1. O conflito estético**

De acordo com Meltzer e Williams (1988/1994), no encontro primevo com a mãe o bebê experiencia um conflito entre a percepção que ele tem do exterior materno, sua beleza fulgurante que se apresenta primariamente na face e nos seios, e seu interior, que está fora da percepção do bebê. De um lado, há o impacto estético causado pelo objeto materno em sua concretude, que acalenta, nina, alimenta, propiciando ao bebê experiências de prazer e satisfação, apresentando a ele, deste modo, a beleza do mundo em sua sensorialidade. Por outro lado, contudo, há as ausências maternas, há o seu interior insondável. Mesmo pequenos gestos, pequenas mudanças de olhar, pequenas hesitações, indicam para o bebê que há algo além daquilo que ele pode captar pelos sentidos. Esse algo, não estando acessível aos sentidos, precisa ser construído pela imaginação criativa. Esse conflito entre a percepção do exterior da mãe e seu interior incognoscível, Meltzer e Williams (1988/1994) denominam conflito estético.

Para os autores esse conflito estaria na base da clivagem primitiva que cinde categoricamente bom e mau, *self* e objeto, clivagem que, de acordo com Klein, é essencial para a constituição egoica. O incipiente ego do bebê interpreta a ausência materna (ausência concreta ou psíquica) como presença de um perseguidor: “nos termos de Bion, o objeto presente é visto como contendo a sombra do objeto-ausente-presente-como-um-perseguidor” (p. 25). Deste modo, Meltzer e Williams (1988/1994) sugerem que “a apreensão do belo contém, em sua própria natureza, a apreensão da possibilidade de sua destruição” (p. 25). Daí a necessidade



psíquica da clivagem, que permite que o bebê sustente a apreensão da beleza materna e mantenha sua relação com ela, garantindo assim sua sobrevivência (física e psíquica).

Mélega (2017) afirma que a incerteza das relações íntimas é o cerne do conflito estético. Quanto maior a proximidade do objeto, maior é o impacto causado por seu exterior e mais enigmático se torna seu interior. É a angústia da intimidade, com todo o peso que ela traz, que leva o bebê a clivar sua percepção para proteger-se da luz fulgurante do objeto (que contém a sombra da destruição), recorrendo então a mecanismos esquizoparanóides.

Penso ser interessante pôr em diálogo essas ideias com o pensamento de Hanna Segal a respeito da criação artística e a recepção estética. Na concepção de Segal (1982), o que definiria uma verdadeira obra de arte seria a conjunção, na feitura da obra, de elementos contrários, a saber, o belo e o feio, o amor e o ódio, a construção e a destruição. O artista, na construção de sua obra, estaria recriando um mundo perdido, o mundo ideal que foi decomposto<sup>33</sup> com o advento da posição depressiva. Por outro lado, o artista está também criando algo novo, pois tem de lidar com a nova realidade. Para que o processo de criação seja bem-sucedido, o artista precisa suportar a convivência com suas pulsões destrutivas e tolerar a ambivalência, o que implica um rebaixamento das idealizações e da angústia persecutória. A criação da obra é, então, um ato de criação/recriação do mundo perdido por meio de um processo de real reparação.

Um bom exemplo deste processo, dado por Segal (1982), é a tragédia grega. Para a excelência de uma tragédia, Segal diz, dois fatores são de suma importância. Em primeiro lugar, é preciso que ela expresse todo o horror pertinente às fantasias depressivas. Pensemos, por exemplo, na tragédia de Édipo, isto é, nos componentes afetivos que formam seu conteúdo. Todo o enredo gira em torno da culpa, da agressividade, do pesar, da destruição e da morte. É um quadro de horror em que nossas fantasias e angústias mais arcaicas se apresentam. A descoberta por Édipo de que, a despeito de suas tentativas de evitação, os vaticínios foram todos inelutavelmente cumpridos, é o próprio mundo em decomposição. Édipo é defrontado com a

---

<sup>33</sup> Retiro essa expressão do trabalho de Ella Sharpe, que fala a respeito de um paciente que procurou análise queixando-se de sentimentos de inadequação, futilidade e humilhação. Em certo momento da análise, ao contar uma situação de sua infância em que teria visto o pênis do pai, o que o fez sentir-se inferior na disputa pelo amor da mãe, ainda que estivesse sendo amamentado por ela, o paciente diz: “A senhora sabe como, no palco, por vezes se começa com o que se pensa ser um cenário solidamente fixo e então vem o momento em que uma parte do fundo se move, afinal ele não é permanente, então parte muda de lugar e depois outra, e finalmente é uma configuração totalmente diferente da do início. Penso que é assim, não apenas o seio da mãe, mas toda a configuração que vem com ele. Antes de *o mundo ser decomposto* - não apenas o seio de minha mãe, mas toda a configuração” (Sharpe, 1944/1998, p. 781, grifos meus).

sua pequenez e impotência diante de uma realidade inexorável que o toma e o move à sua revelia.

Não obstante, apesar de todo o horror de seu conteúdo, século após século as tragédias são relidas e reencenadas, consideradas verdadeiras obras primas da arte universal. Isso se deve ao segundo fator que, de acordo com Segal (1982), subjaz à excelência da tragédia: a sua forma. Esta contrasta diametralmente de seu conteúdo, trazendo a impressão de completude e harmonia. Os modos como os discursos são apresentados, as unidades de tempo, lugar e as rígidas regras, dão a impressão de que é possível ordem emergir do caos. Segundo Segal (1982), esse modo de construção artística é pertinente não apenas à tragédia, mas a qualquer verdadeira obra de arte. Outro exemplo dado pela autora é o quadro *Guernica*, de Picasso. Ela diz que o que confere beleza a esse quadro, a despeito do conteúdo de terror, é a expressão de um processo de integração. Desse modo, “a feiura da fragmentação e devastação é transformada em objeto de beleza” (Segal, 1993, p. 102). Para Segal esta é a própria essência do belo, e é o que propicia o prazer da recepção estética por parte da audiência, pois o público identifica-se com o processo criativo do artista, isto é, com a reparação implicada na construção da obra.

A concepção de conflito estético formulada por Meltzer e Williams (1988/1994) coloca o bebê precocemente diante da decomposição do mundo advinda das angústias depressivas e da necessidade da reconstrução desse mundo. O bebê diante da mãe seria como o espectador a contemplar a *Guernica*. Isto é, como o espectador impactado diante do mistério da beleza que encanta por sua forma (o cuidado, o carinho, tudo aquilo que oferece prazer e conforto ao bebê, transmitido pela sensorialidade), mas que assusta por seu conteúdo desconhecido (“o que minha mãe pensa no momento em que seus olhos se desviam dos meus e se dirigem para um horizonte que eu não posso alcançar?”). Para Meltzer e Williams (1988/1994), portanto, “o elemento trágico na experiência estética reside na qualidade enigmática do objeto – não na sua transitoriedade<sup>34</sup>” (p. 50).

Retomando algumas ideias de Hanna Segal, quero chamar atenção para a importância da formação simbólica para a realização das obras de arte. Segal (1993) descreve um desenvolvimento da função simbólica que caminha da *equação simbólica*, modo próprio de um funcionamento psíquico esquizoparanoide, em que o objeto é equacionado ao símbolo, para a *representação simbólica* (também chamado pela autora de simbolismo verdadeiro), modalidade

---

<sup>34</sup> Os autores não citam diretamente, mas talvez façam referência, implicitamente, ao pequeno artigo de Freud (1916/1996) sobre a transitoriedade.

de funcionamento psíquico que o sujeito alcança gradativamente à medida que se aproxima da posição depressiva, na qual o símbolo passa a representar o objeto, não sendo equacionado diretamente a ele. É a conquista desta possibilidade de representação que permite a feitura de verdadeiras obras de arte, havendo, pois, um paradoxo que permeia a criação de uma obra, já que esta seria inteiramente nova e, ao mesmo tempo, se originaria do anseio de recriar ou restaurar o mundo perdido. Para Segal (1993) “este paradoxo é inerente ao simbolismo” (p. 104), pois no simbolismo verdadeiro o símbolo representa o objeto, mas não é o objeto.

Para que o indivíduo possa então realizar a reparação do seu mundo interno por meio da obra é necessário, na visão de Segal (1993), que ele tenha um psiquismo que funcione por meio da representação simbólica. Isto é, um psiquismo capaz de tolerar a ambiguidade, o paradoxo dos símbolos que o constituem. Ou seja, a primeira “obra” a ser constituída é o próprio psiquismo. Como se dá, entretanto, essa constituição? O que põe em movimento o processo constitutivo é, segundo Meltzer e Williams (1988/1994), o conflito estético. A angústia suscitada pela necessidade de construir o interior da mãe pela imaginação criativa é o que inicia a formação simbólica.

A raiz dessa linha de pensamento, de Segal, Meltzer e Williams, pode ser encontrada na concepção kleiniana de formação simbólica. Para Klein (1930/1996) a raiz do processo de formação de símbolos está na incursão sádica realizada pela criança ao corpo da mãe. Klein salienta que o conteúdo do corpo da mãe, fantasiado pelo bebê, é o objeto do sadismo e do desejo de conhecimento. O bebê preenche o vazio ocupado pelo interior insondável da mãe, com fantasias que têm por base as suas próprias pulsões:

Uma vez que a criança deseja destruir os órgãos (pênis, vagina, seios) que representam os objetos, estes passam a ser uma fonte de pavor. Essa ansiedade contribui para que a criança iguale os órgãos em questão com outras coisas; como resultado, estes também se tornam objetos de ansiedade e ela se vê obrigada a estabelecer constantemente novas equiparações, que formam a base do simbolismo e de seu interesse nos novos objetos. Desse modo, o simbolismo se torna a base não só de toda a fantasia e sublimação, mas também da relação do indivíduo com o mundo externo e com a realidade em geral (p. 252).

A simbolização é, portanto, para Klein, oriunda do encontro das pulsões com o corpo da mãe e seu interior. Desse modo, a formação simbólica é movida pela angústia e, ao mesmo tempo, tem como propósito a luta contra ela. Isto é, a simbolização permite uma dissolução parcial da angústia, na medida em que cria uma distância entre o sujeito e o objeto de suas pulsões, permitindo então que o sujeito se relacione com o objeto. Pode-se entrever aqui uma das raízes do que Meltzer e Williams (1988/1994) formularão como conflito estético.

De acordo com Meltzer e Williams (1988/1994), embora em geral seja aceito que a clivagem é fundamental para o desenvolvimento psíquico, “o modo de operação desse mecanismo permaneceu vago e misterioso” (p. 19). Assim, os autores propõem o conflito estético como motivo para a causa da clivagem e sugerem uma reversão da teoria kleiniana das posições, indicando que a angústia inerente à posição depressiva, tal como descrita por Klein (1935/1996), é, na verdade, anterior à angústia esquizoparanóide, já que, muito precocemente, o bebê, posto diante da beleza do objeto, ao vivenciar o conflito estético causado pela intimidade, experimenta angústias de perda e separação.

Esse ponto de vista está de acordo, em certo sentido, com a leitura feita por Jean-Michel Petot do texto kleiniano. Petot (1982/1988) observa que, embora o mecanismo da clivagem esteja geralmente associado, nos autores de tradição kleiniana, à posição esquizoparanoide, originalmente esta associação não existia na obra de Klein, que só passou a considerar a clivagem um mecanismo esquizoparanoide a partir de 1946. Antes disso, a clivagem é apresentada, diz Petot, como um mecanismo mais tardio que serve como defesa contra as angústias depressivas. Inicialmente Klein denominaria a ausência de integração entre *self* e objeto de *não-integração*, termo sugerido por Winnicott. Nesse momento, não haveria uma defesa contra a integração e sim uma impossibilidade, derivada da imaturidade do aparelho cognitivo, de vislumbrar a totalidade dos objetos. Apenas posteriormente é que:

A conclusão dos processos cognitivos de síntese perceptiva obriga a criança a reconhecer a *realidade psíquica da ambivalência*, no sentido freudiano do termo. Esta realidade psíquica, sendo de uma violência (*pognancy*) insustentável, leva o ego a reagir a ela, reproduzindo, através de um mecanismo combinado que reorganiza a relação de objeto, a separação de bons e maus objetos, de maneira a poder, num primeiro momento, manter a separação do amor e do ódio; em seguida, num segundo momento, ajustar o afastamento ao mínimo daquilo que o ego pode tolerar sem se perder na confusão e no desespero (Petot, 1982/1988, p. 12, grifos do autor).

Petot (1982/1988) diz ainda que a clivagem só é possível no momento em que o ego dispõe de um conhecimento inconsciente da identidade do objeto, baseando essa afirmação na própria obra de Klein que, segundo ele, “mantém firmemente a ideia de uma primazia dos fenômenos cognitivos sobre os afetivos no desenvolvimento” (p. 12). Somente quando há esse conhecimento é que a clivagem pode aparecer como, de fato, uma defesa egoica, podendo ser diferenciada da *não-integração* primitiva. Desse modo, ao proporem o conflito estético como causa da clivagem e indicando que esse conflito tem lugar nos primórdios da vida, Meltzer e Williams (1988/1994) parecem sugerir que, desde os primórdios, o bebê dispõe de recursos cognitivos que o permitem apreender a identidade do objeto.

A este respeito, trago à lume um comentário feito por Klein sobre a análise do caso Dick em seu artigo sobre a formação de símbolos. Klein (1930/1996) afirma que em Dick houve um desenvolvimento prematuro do ego, desenvolvimento que serviu apenas “para inibir o resto desse desenvolvimento” (p. 259), pois

não havia como relacionar à realidade essa identificação inicial com o objeto. Por exemplo, quando viu algumas aparas de lápis no meu colo, Dick disse: “Pobre Sra. Klein”. No entanto, numa situação semelhante, disse da mesma maneira: “Pobre cortina”. Somada à incapacidade de tolerar a ansiedade, esta *empatia prematura* tornou-se um fator decisivo para o afastamento de todo impulso destrutivo (p. 259, grifos meus).

Embora Klein parta da hipótese de que há relação objetal desde o início da vida (algo que ela dirá mais explicitamente em textos posteriores<sup>35</sup>), é interessante notar que ela aponta que uma identificação prematura com os objetos, o que encaminharia a criança a uma empatia prematura, leva ao impedimento do processo adequado de formação simbólica, pois essa identificação eleva demasiadamente o nível de angústia. Na concepção kleiniana de simbolismo, a formação simbólica acontece num desenvolvimento progressivo que leva a um afastamento entre o símbolo e o objeto original. O bebê, movido pela angústia, progressivamente simbolizaria objetos mais distantes, o que o levaria, então, da equação simbólica para a representação, tal como propõe a diferenciação de Hanna Segal (1993).

Nesse sentido, somente na ausência de uma identificação prematura e empatia precoce é que o conflito estético (Meltzer & Williams, 1988/1994) poderia ser um propulsor para o desenvolvimento da capacidade de simbolização psíquica e a posterior representação em verdadeiras obras de arte. É necessário então certo nível de afastamento entre o ego e o objeto para que o símbolo se constitua no espaço entre eles.

A este propósito penso ser emblemático um caso de uma paciente apresentada por Meltzer e Williams (1988/1994) em que aparece de maneira evidente a problemática de uma proximidade excessiva entre ego e objeto, que chega mesmo a manifestar-se como uma invasão do *self*. Essa paciente, uma mulher que sofria de surtos depressivos e anorexia nervosa, teve uma crise de pânico durante um jantar:

a gordura de um pedaço de pato deu-lhe sensação aterrorizante ligada à imagem de um sonho recente, em que uma gaivota sem penas ficava tentando voar, batendo seus cotos de asas, desesperadamente, ao mesmo tempo que era atacada por abelhas. Era exatamente assim que ela sentia-se quando seus três meninos competiam tão ferozmente por um lugar em seu colo (p. 22, grifos dos autores).

---

<sup>35</sup> Em “Origens da transferência” Klein (1952/1991a) afirma claramente esse ponto de vista: “A análise de crianças muito pequenas ensinou-me que não existe urgência pulsional, situações de ansiedade, processo mental que não envolva objeto, externo ou interno; em outras palavras as relações de objeto estão no centro da vida emocional. Além do mais, amor e ódio, fantasias, ansiedades e defesas também operam desde o começo e encontram-se *ab initio* indivisivelmente ligados a relações de objeto” (p. 74-75).

Os autores prosseguem descrevendo um incidente acontecido alguns dias após o ataque de pânico, em que um dos filhos da paciente mordeu um de seus dedos, o que a fez entrar num estado profundo de tristeza que a deixou três dias de cama. Nesse ínterim, ela teve um sonho em que aparece a problemática da invasão materna: “*ela estava viajando no andar superior de um ônibus, junto à janela. Quando o ônibus roçou nos ramos de uma faia cor de cobre, parecia que estes ameaçavam penetrar pela janela do ônibus para ferir-lhe a face*” (Meltzer e Williams, 1988/1994, p. 22-23, grifos dos autores). A paciente recordou-se desse sonho enquanto falava da beleza de uma faia cor de cobre próxima à janela de seu quarto. Em outro momento ela relembra uma briga que teve com um namorado na adolescência, a quem, num acesso de raiva, arranhou o rosto, chegando a lhe tirar sangue.

Não entrarei em detalhes da interpretação de Meltzer e Williams (1988/1994). O ponto que quero enfatizar é a relação apresentada pelos autores entre a faia cor de cobre e o cabelo ruivo exuberante da mãe da paciente. A impossibilidade dessa paciente suportar a beleza materna a leva a uma cisão extrema, de modo que os autores afirmam terem se impressionado com a gravidade da clivagem-e-idealização presente no material dessa paciente:

Era claro que a experiência de apreensão da beleza havia sido cindida em seus componentes, o aterrorizante e o alegre, um deles sendo experimentado em seu estado de vigília, quando observou a árvore através da janela de seu quarto, e o outro reservado ao sonho da árvore do lado de fora da janela do ônibus . . . No componente persecutório da experiência, ela sente que a beleza não passa de uma tela para os dedos cruéis e vorazes da mãe-bruxa entrando dentro de si com o intuito de roubar-lhe a vitalidade e arrancar sua beleza. O “vermelho” do ônibus, do cabelo, das folhas da faia ao sol e do sangue das feridas de seu namorado parecem se juntar e revelar a imagem de uma pequena menina no colo da mãe, junto ao seio, talvez com muito cabelo ruivo que cobre a face do bebê quando a mãe curva-se para beijá-la. Como poderia a mãe adivinhar o vínculo entre o júbilo do bebê durante o dia e seu desespero noturno? (p. 23-24).

Meltzer e Williams (1988/1994) dizem que um fenômeno que lhes chamou a atenção para a importância do conflito estético foi perceber nos pacientes mais graves, como essa paciente, um defeito fundamental: “o fracasso da apreensão do belo através da resposta emocional à sua percepção” (p. 20). Para isso estes pacientes seriam dependentes de pistas intelectuais ou sociais. Eles descrevem então dois casos, da paciente em questão e um outro, um rapaz mais saudável, para mostrar nessa paciente como a angústia oriunda do conflito estético, a impossibilidade de suportar a beleza materna, leva a uma clivagem extrema.

O que parece estar em questão é que os pacientes mais graves, por terem sido invadidos pela beleza materna, invasão que tornou insuportável o conflito estético, não podem igualmente fruir da contemplação de uma obra, pois para isso seria necessário compartilhar a mesma configuração emocional do artista no ato de criação da obra (Freud, 1914/1996a), configuração esta que diz respeito à elaboração do conflito estético e à consequente necessidade de tolerar a

ambivalência e a ambiguidade da representação simbólica, como propõe Segal (1993).

Como indiquei alguns parágrafos acima, esse modo de compreensão tem raiz no pensamento kleiniano e tem como base a visão de que há relação objetal desde o início da vida. Na inexistência de relação objetal não pode haver ambivalência, conflito estético e, conseqüentemente, como Petot (1982/1988) enfatiza, não pode haver clivagem.

Se partíssemos do pressuposto da inexistência de relação objetal precoce, a formação simbólica e, no limite, a própria constituição do psiquismo, deveria ser pensada por outro ângulo. Isto nos leva ao pensamento de Winnicott, autor que apresenta outra compreensão para os problemas aqui colocados.

Diferente de Klein, Winnicott (1951/2000) não considera que a formação simbólica é impulsionada pela angústia, nem tem como objetivo a defesa contra ela. Ao contrário, o movimento em direção à simbolização dos objetos tem origem no gesto criativo, no prazer de usar os objetos. Se o ambiente proporciona ao bebê a manutenção de um espaço de ilusão, em que o bebê pode, paradoxalmente, criar o objeto encontrado, haverá então um encontro entre sua criatividade primária e o mundo, fundando-se o espaço intermediário.

Desse modo, como afirma Fulgêncio (2011), Winnicott se opõe a Klein no que tange à questão da formação simbólica, pois para ele

a reação à angústia como um mecanismo de defesa que poderia levar a outra relação de objeto nada mais seria do que uma ação reativa, portanto, desprovida da qualidade essencial que caracteriza a criação com base em si mesmo. É nesse sentido que Winnicott afirma que toda ação apenas reativa aniquila o ser (Fulgêncio, 2011, p. 399).

Seguindo o pensamento winnicottiano, Safra (1999a), ao se referir ao conflito estético vivenciado pelo bebê no encontro com a mãe, experiência que, de acordo com Meltzer e Williams (1988/1994), está na base da constituição psíquica, afirma que, em seu ponto de vista, quando a mãe é suficientemente boa, não haverá conflito nessa experiência, de modo que o conflito estético somente ocorrerá “nas situações em que a mãe não pode suportar ser criada pelo seu bebê, o que a leva a invadir o espaço existencial do bebê” (Safra, 1999a, p. 49). Marion Milner (1952/1987), comentando a concepção kleiniana de formação simbólica, afirma ser clara a necessidade do conceito de ansiedade quando consideramos a dinâmica do processo que leva ao encontro de um substituto para o objeto primário. Entretanto, prossegue Milner, é necessário também uma palavra para designar a experiência emocional vivida pelo indivíduo quando este substituto é encontrado. Para isso ela sugere a palavra *êxtase*.

A autora afirma ainda que embora haja controvérsia sobre a existência ou inexistência de relações objetais desde o início da vida, algumas observações, como da criança que ao fechar os olhos acredita que não pode ser vista, sugerem a existência na crença em uma “realidade autocriada” (Milner, 1952/1987, p. 105). Dessa maneira, os estados de ilusão, em que se desvanece a separação entre eu e não eu, talvez sejam “uma fase recorrente essencial no desenvolvimento de uma relação criativa com o mundo” (p. 109).

Penso que a maneira como Milner coloca a questão, para além da controvérsia a respeito da existência de um período anobjetal, bem como sua ideia de êxtase e de continuidade dos estados de ilusão, nos auxilia na elaboração de um pensamento que integre pontos de vista que são, na aparência, antagônicos. Isto é, é possível que estejamos diante de processos diferentes de formação simbólica que integrem o mesmo psiquismo. Trata-se, neste sentido, de diferentes dimensões da vida psíquica que operam concomitantemente.

Acredito, portanto, que o conceito de conflito estético, com sua base kleiniana, e a perspectiva de Gilberto Safra, que se assenta num referencial winnicottiano, ao considerar, na saúde, a inexistência de conflito, não são concepções excludentes. Penso que ambas podem ajudar a aclarar dimensões diferentes do psiquismo. De modo semelhante a Milner, Safra chama atenção para a experiência advinda do encontro do indivíduo com o mundo, utilizando não a palavra êxtase, mas *encanto*. É sobre o papel do encanto na constituição psíquica que discorrerei no tópico seguinte.

### **3.2. O encanto**

Na teologia cristã a existência é a palavra de Deus, mas a palavra é o próprio Deus. A expressão “e Deus disse” é encontrada inúmeras vezes no *Genesis* como antecedendo a criação. Na criação, Deus derrama seu *ser*, o que tem seu ápice em Jesus, o verbo/palavra, que é Deus que se fez carne. A palavra de Deus é, portanto, o próprio Deus, o que é enfatizado por João no início de seu evangelho: “No princípio era aquele que é a Palavra. Ele estava com Deus e era Deus” (Bíblia Sagrada: nova versão internacional, 2017, João, 1:1). Ao fim de cada ato criativo, Deus via “que era bom”, outra expressão recorrente no capítulo da criação (Bíblia Sagrada: nova versão internacional, 2017, Genesis, 1:1-31). Deus contempla a sua criação, na qual encarna a sua palavra/ele mesmo e vê que é bom/se vê como bom. Na criação do homem, ele sopra o seu espírito constituindo o ser humano à sua imagem e semelhança. O objeto-mundo,



portanto, na tradição cristã, não é um símbolo representativo, mas é a encarnação do próprio *ser* divino.

Podemos pensar o bebê winnicottiano como um pequeno criador<sup>36</sup> que *apresenta* o seu *ser/self* em seus atos de criação e que no instante em que cria, se encanta e vê que é bom. Quando a mãe lhe oferece o mundo/seio no momento em que o bebê está para o criar, o bebê passa a conhecer não apenas o mundo, mas também o seu *self*, seu sopro vivificante. Ali, no objeto subjetivo, está o mundo e está também o *self* do bebê. Está sua criação, feita à sua imagem e semelhança, mas que, ao mesmo tempo, tem uma existência própria.

O objeto subjetivo é o objeto criado pelo próprio bebê, o objeto que surge da necessidade do bebê, estando sob o controle onipotente dele (Winnicott, 1962/1983). No entanto, o objeto é o próprio bebê, já que neste momento ele ainda não é capaz de se relacionar com um mundo fora de si mesmo. Para exemplificar este paradoxo Fulgêncio (2011) propõe a imagem de uma linha curva que forma ao mesmo tempo o côncavo (o *self* do bebê) e o convexo (o objeto subjetivo, o seio). Quem faz o traço que origina o *self* e o objeto é o próprio bebê em sua necessidade nos estados de inquietude<sup>37</sup>, desde que haja a adaptação adequada do ambiente.

Dias (2003) aponta que não existe para o bebê, inicialmente, sentido de internalidade ou externalidade, de maneira que a tensão instintual<sup>38</sup> não é sentida como existindo nem dentro nem fora. A autora observa que não há distinção para o bebê entre o desconforto advindo da fome, por exemplo, ou um barulho incômodo proveniente do exterior. Fulgêncio (2011) aponta

---

<sup>36</sup> A respeito da aproximação entre a teologia cristã e o pensamento winnicottiano, Safra (1999b) afirma: “Winnicott é um autor cristão. A teologia que o inspira é a cristã: uma teologia da singularidade, em que o singular é sagrado. É uma psicanálise que vai falar de uma ontologia em que o nascimento de si-mesmo se dá na relação com o outro devotado. Visão profundamente cristã. A ação humana é criadora, funda realidades: subjetiva, transicional e compartilhada. A ação humana é litúrgica: sacraliza o objeto transformando-o em habitação do ser. Winnicott refere-se a isso inúmeras vezes, mostrando que o objeto transicional é sagrado. O seu paradigma é o da consagração do pão na eucaristia cristã . . . Winnicott trabalha ao mesmo tempo com a transcendência e com a imanência por meio do paradoxo, essa visão é essencialmente cristã” (p. 138).

<sup>37</sup> Os estados de inquietude são definidos por Winnicott como os momentos em que o bebê, em sua dependência absoluta inicial, é tomado por uma tensão, fruto das necessidades motoras e instintuais, que o move na direção da satisfação. No entanto, o bebê ainda é incapaz de conceber um objeto específico que possa lhe satisfazer. Nas palavras de Winnicott (1988/1990) “podemos dizer que em razão de uma vitalidade do bebê e através do desenvolvimento da tensão instintiva o bebê acaba por esperar alguma coisa; e então há um movimento de alcançar algo, que pode rapidamente tomar a forma de um movimento impulsivo da mão ou da boca em direção ao suposto objeto. Creio que não será inadequado dizer que o bebê está pronto para ser criativo . . . Aqui o ser humano se encontra na posição de estar criando o mundo. O motivo é a necessidade pessoal” (p. 122).

<sup>38</sup> Em consonância com sua concepção de estados de quietude e inquietude, Winnicott (1988/1990) dá a seguinte definição para instinto: “Instinto é o termo pelo qual se denominam poderosas forças biológicas que vêm e voltam na vida do bebê, ou da criança, e que exigem ação. A excitação do instinto leva a criança, assim como a qualquer animal, a preparar-se para a satisfação quando o mesmo alcança seu estágio de máxima exigência. Se a satisfação é encontrada no momento culminante da exigência, surge a recompensa do prazer e também o alívio temporário do instinto. A satisfação incompleta ou mal sincronizada acarreta alívio incompleto, desconforto, e a ausência de um período de descanso necessário entre duas ondas de exigências” (p. 57).

que para Winnicott é a repetição da experiência de criação do objeto subjetivo que permite que, pouco a pouco, o bebê passe a ter noção de externalidade. Isto é, a experiência continuada de criação do objeto faz com que o bebê, gradativamente, conheça o próprio *self*, na mesma medida em que o objeto vai ganhando objetividade.

Entre o objetivo e o subjetivo, entretanto, há, para Winnicott (1971/2019), o campo da transicionalidade, em suas palavras, uma “terra de ninguém” (Winnicott, 1988/1990, p. 127), pois é a área em que não há reivindicação de objetividade. Essa terra é o lugar onde o bebê pode protelar a necessidade de conhecer o mundo objetivamente e de ter que desistir da experiência de onipotência.

A propósito da relação entre o objeto transicional e o simbolismo, Winnicott (1971/2019) afirma haver ligação entre este e a coisa que ele simboliza, mas indica que é possível compreender a natureza do objeto transicional sem a necessidade de compreender a natureza do simbolismo. Desta maneira, ele aponta, de um lado, a relação íntima entre o campo transicional e a formação simbólica e, de outro, a distância entre aquele e o símbolo, ao menos no que se refere a um tipo de símbolo que é representação de algo. Nesse sentido, Winnicott abre espaço para a elucidação de diferentes tipos de simbolismo:

Ao que parece esse simbolismo só pode ser completamente estudado diante do processo de desenvolvimento do indivíduo e tem, no melhor dos casos, significado variável. Por exemplo, se pensarmos na hóstia, que simboliza o corpo de Cristo na Sagrada Eucaristia, acredito que tenho razão em dizer que para a comunidade católica romana ela é o corpo de Cristo, ao passo que para a comunidade protestante ela é um *substituto*, uma forma de recordar, não se tratando, de fato, do próprio corpo. Ainda assim, em ambos os casos trata-se de um símbolo (p. 21, grifo do autor).

Gilberto Safra (1998) aponta que frequentemente na literatura psicanalítica há uma supervalorização dos símbolos verbais em detrimento de outras formas de expressão simbólica, como imagens ou atos, que são comumente consideradas formas de simbolismo primitivo. Argumentando contra essa hierarquização dos símbolos, o autor realiza um diálogo entre a noção de ícone da teologia bizantina e o conceito de objeto transicional, do pensamento winnicottiano. De acordo com Safra, na teologia bizantina desvanece-se a separação entre sagrado e profano, de modo que, dentro desta perspectiva, o ser humano encontra o sagrado no cotidiano; a noção de participação é fundamental nesta maneira de entender o sagrado. Só é sagrado aquilo que advém da participação. O ser humano participa da criação divina: “Tudo o que o homem expressa na arte, descobre na ciência, na vida, será integrado ao Reino . . . O paradigma fundamental desta teologia é o ícone. Assim, a cultura terrena é o ícone do Reino dos Céus” (Safra, 1998, p. 148).

Para Safra (1998) a mãe é o ícone<sup>39</sup> de *self* de seu bebê, pois na medida em que ela se deixa criar pelo bebê, ela aponta para a capacidade criativa, ainda emergente, do pequeno ser. A mãe é, inicialmente, o mundo criado pelo bebê. A cultura humana tem uma existência própria, com seus desenvolvimentos artísticos, científicos e de toda ordem. Ainda assim, na perspectiva da teologia bizantina, ela é partícipe da criação divina, sendo, portanto, seu ícone. Semelhantemente, a mãe, mesmo tendo uma existência independente do bebê e a ele preexistindo temporalmente, deixa-se por ele criar, sendo uma participante de sua criação, constituindo-se como seu ícone. Este ato de criação, no encontro do bebê com sua mãe, “inscreve na vida da criança uma *experiência estética de encanto*, abrindo-se a vivência de ilusão. A mãe se fez ‘à imagem e semelhança de seu bebê’. Este acontecimento possibilita a constituição da subjetividade da criança” (Safra, 1998, p. 149, grifos meus).

A ilusão constitutiva dos fenômenos transicionais, argumenta Safra (1998), possibilita que o indivíduo transforme os objetos, os gestos, as imagens de seu mundo, em ícones de *self*, tal como ele fez inicialmente com sua mãe. O indivíduo teria então, ao longo da vida, a necessidade de encontrar um objeto por meio do qual possa prosseguir com a “evolução dos aspectos de seu *self* que não chegaram a acontecer pelo encontro com outro ser humano, condição necessária para colocar em marcha o processo de devir do *self*<sup>40</sup>” (p. 150). Neste sentido, o autor aproxima a ideia de ícone à noção de símbolo de *self*, de Winnicott, o qual conta que muitas vezes, em suas análises, interpretava uma cobra não como símbolo fálico, mas “como símbolo do *self* inteiro do bebê, tal como representado no corpo e nos movimentos corporais que são característicos do período próximo ao nascimento” (Winnicott, 1987, p. 97, apud Safra, 1999a, p. 26). Neste exemplo, a cobra não seria uma representação de um símbolo fálico, mas sim a *apresentação* do próprio ser do indivíduo. Neste sentido, Safra (1999a) descreve os símbolos de *self* como tipos específicos de símbolos orgânico-estéticos, isto é, símbolos que veiculam

o sentir, o ser, o existir: elementos que, por sua própria natureza, exigem o uso de símbolos que preservem a complexidade e a organicidade da experiência. Por esta razão podemos dizer que eles não representam, mas apresentam<sup>41</sup> e abrem uma determinada experiência de sentir, existir ou ser (p. 26).

<sup>39</sup> Em outro texto, Safra (1999a) afirma: “O ícone, na teologia cristã ortodoxa, é compreendido como um tipo de símbolo muito especial, em que a imagem é presença de ser. Não é uma representação, mas é presença. O ícone é interface entre o finito e o infinito, entre o transcendente e a temporalidade. Trata-se de um campo simbólico de grande sofisticação, que articula ser e imagem” (p. 39).

<sup>40</sup> Penso que essa ideia se aproxima, em certos aspectos, da noção de inconsciente receptivo em sua abertura para o uso dos objetos do mundo para articulação do idioma, tal como formulado por Bollas, bem como dos conceitos de objeto transformacional e pulsão de destino.

<sup>41</sup> Safra (1999) utiliza a noção de símbolo apresentativo formulado por Langer para caracterizar uma “diferenciação frente ao simbolismo discursivo. Segundo ela, os significados fornecidos pela linguagem são sucessivamente

Os símbolos orgânico-estéticos tornam-se símbolos de *self* quando são atualizados pela presença de um outro, permitindo que o indivíduo constitua os fundamentos de seu *self*. Safra (1998) pontua então que ao utilizar a concepção de fenômenos transicionais na prática analítica, muitas vezes o trabalho analítico irá na direção da desconstrução das representações, de maneira a possibilitar ao paciente a criação de símbolos de *self*, principalmente em imagens e atos, isto é, símbolos que comportem a característica orgânico-estética (Safra, 1999a) que, muitas vezes, falta na simbolização verbal. O autor salienta ainda que frequentemente a técnica analítica clássica, focada na decodificação do discurso em busca de significados reprimidos, configura-se, para o paciente, como uma ameaça de desintegração e fragmentação, pois muitas vezes estamos diante de pacientes que não alcançaram a capacidade de significar e dar sentido. É precisamente isto que precisa ser constituído na relação analítica pela criação de símbolos de *self*.

Se o mundo não é criado pelo bebê, isto é, se na relação do indivíduo com o mundo, ele não constitui os objetos como símbolos de *self*, como ícones de sua potência criadora, o indivíduo não encontrará qualquer sentido na relação com os demais objetos e outras modalidades simbólicas. Na concepção de Winnicott (1971/2019), em casos graves, quando a criatividade primária, o gesto criador, é demasiadamente tolhida, “tudo o que importa e é real, pessoal, original e criativo, permanece oculto e não manifesta qualquer sinal de existência. Nesse caso extremo, o indivíduo não se importaria, de fato, de viver ou morrer” (p. 113).

A constituição da subjetividade só se dá efetivamente na medida em que o indivíduo pode tornar-se um criador de si e de seu mundo. Nesta perspectiva, portanto, haveria uma dimensão do simbolismo, sempre presente na relação do indivíduo com os objetos, que não se dá como meio de afastamento da angústia, e sim como símbolo do gesto criador. O objeto transicional não é um representante de desejos recalcados, nem símbolo de partes do corpo materno criados como fuga do próprio sadismo (cf. Klein, 1930/1996), nem produto de um conflito que levaria à formação de símbolos pela imaginação criativa (cf. Meltzer & Williams, 1988/1994). Enquanto símbolo/ícone de *self*, o objeto transicional é a marca da existência do indivíduo no mundo: “Os fenômenos transicionais são compostos pela possibilidade da

---

entendidos e reunidos em um todo pelo processo chamado discurso. Já o símbolo apresentativo só é entendido pela articulação e pelas relações de todos os elementos que compõem a sua estrutura total. Seu funcionamento como símbolo depende do fato de estar envolvido em uma apresentação simultânea e integral” (p. 24-25). Para Safra (1999) estes símbolos veiculam “uma articulação orgânica de experiências estéticas. Eles apresentam as sensações, as diferentes experiências do estar vivo, os sentidos do encontro com o outro, as posições que o indivíduo ocupa no mundo humano” (p. 25).

capacidade simbólica humana de tomar o objeto, o gesto, a imagem e transformá-los em símbolos de *self*. O objeto assim constituído transforma-se em ícone do *self*<sup>42</sup>” (Safra, 1998, p. 151).

Para Safra (1999a) quando este processo acontece, numa relação intersubjetiva, isto é, quando a mãe se constitui (se deixa constituir) como ícone de *self* do bebê, aparece a experiência estética de encanto. De acordo com Winnicott, nos estados de inquietude o bebê é capaz de conceber a existência de algo que poderia vir ao encontro de suas necessidades. Entretanto, como pontua Safra (1999a), estamos nos referindo a uma época na qual, do ponto de vista winnicottiano, não é possível falar na existência de uma mente, de modo que o que se supõe que o bebê concebe são "imagens sensoriais que dão início à sua possibilidade de ser" (p. 40). Quando, estando o bebê em vias de conceber essas imagens, veiculadas na sensorialidade, a mãe se apresenta ao bebê, acontece, de fato, a experiência de encanto. A mãe torna-se seu ícone, permitindo que o bebê, a partir de seu gesto espontâneo<sup>43</sup>, dê entrada no mundo humano. Está aberta a porta, então, para a posterior formação dos fenômenos transicionais e para a inserção do indivíduo no campo cultural, quando ele poderá encontrar símbolos de *self* neste campo e vivenciar outras experiências estéticas com os objetos do mundo.

Para Safra (1999a) a área transicional só poderá vir a ser constituída na vivência de fenômenos estéticos com o objeto subjetivo. A fim de argumentar sobre essa ideia, Safra (1999a) relata a experiência com um menino a quem ele chama de Ricardo, que poderia ser diagnosticado como autista. O autor conta como depois de anos de análise foi possível estabelecer uma comunicação com Ricardo a partir de uma melodia que ele entoava e que Safra começa a repetir. Nesse momento, pela primeira vez, o menino olha em seus olhos, bate palmas e emite a melodia para que o analista repetisse. Safra (1999a) prossegue: “Devolvi-lhe a melodia e, em resposta, ele pulou alegremente pela sala, criou uma outra melodia, e o jogo se repetiu. Estávamos nos comunicando! Estabelecia-se o objeto subjetivo” (p. 34).

---

<sup>42</sup> Esta modalidade de simbolismo não é uma forma primitiva que deve ser substituída por formações simbólicas mais sofisticadas. Ela é uma dimensão que deve existir de modo concomitante a outros modos de constituição do símbolo, de forma que Safra (1999a) pontua que assim como a linguagem, este tipo de articulação simbólica também passa, ao longo do tempo, por um processo de sofisticação.

<sup>43</sup> A ideia de gesto, de acordo com Laurentiis (2007), permeia toda obra de Winnicott: “é por meio de seus gestos que o bebê cria-se a si mesmo e ao mundo” (p. 55). Entretanto, para que o gesto seja significativo “é preciso que haja um encontro – com a parede do útero, com o seio ou um pedaço de cobertor – com algo, ou alguém, que esteja lá para ser criado” (p. 55). É quando seu gesto encontra o mundo, que o bebê conhece a si mesmo e ao mundo. Já no útero, o bebê que se movimenta não está pondo em marcha um encadeamento de atos mecânicos, mas fazendo um *gesto*. Nas palavras de Winnicott: “a fonte do gesto é o *self* verdadeiro, e esse gesto indica a existência de um *self* verdadeiro em potencial” (Winnicott, 1960/1983, p. 133).

Para Safra (1999a) cada pessoa constitui os fundamentos de seu *self* a partir de determinadas formas sensoriais que foram predominantes em seu mundo enquanto bebê. De acordo com o autor, é pela forma sensorial específica que se abrirá para cada um a possibilidade de constituição do objeto subjetivo e seu estilo particular de ser. No caso de Ricardo a sonoridade era sua forma particular, para outros é a visão, o tato, o olfato, a musculatura, dentre outros. Quando a pessoa cria formas sensoriais que veiculam sensações diversas, como agrado ou terror, e essas formas são atualizadas por um outro, surge o fenômeno estético e constitui-se o objeto subjetivo. Cria-se a possibilidade de o indivíduo conhecer, de uma só vez, a si mesmo e ao outro. Assim foi com Ricardo, que após ter sido reconhecido em sua estética própria, passou a procurar, nos momentos de angústia, outras pessoas com quem pudesse realizar o jogo da melodia. Safra descreve que isto indica a saída do menino de um funcionamento autístico para a consciência de si e de seu sofrimento.

Ao relatar a reação de Ricardo quando o analista o reconhece em sua melodia, Safra descreve uma verdadeira experiência de êxtase, afirmando que o menino demonstra uma intensa alegria, lacrimejando, pulando e batendo palmas. Este é o encanto frente à criação do objeto subjetivo, quando o indivíduo cria o próprio mundo e conhece a si mesmo no ato de criação. Ricardo, neste momento, é o criador, encantado com o reconhecimento de seu ser encarnado no mundo recém-criado. Agora, de fato, ele existe no mundo. Para Safra (1999a), como nesta experiência não há separação entre sujeito e objeto, ela permite que, ao mesmo tempo, o indivíduo constitua o seu *self*, crie, ame e conheça o mundo.

### **3.3. Encanto, *primal genera* e enigma**

A ideia que quero aqui defender, a qual já anunciei anteriormente, é que do ponto de vista da constituição psíquica, as experiências de encanto (Safra, 1999a) e de conflito estético (Meltzer & Williams, 1988/1994) não são excludentes<sup>44</sup>. O cerne do meu argumento é que as experiências primordiais de encanto constituem a capacidade de usar criativamente o conflito.

Safra (1999a) afirma o seguinte a respeito da noção de conflito estético:

Acredito que o conflito estético ocorra nas situações em que a mãe não pode suportar ser criada pelo seu bebê, o que a leva a invadir o espaço existencial do bebê. São mães que acabam aprisionando a criança em um fascínio sedutor, impedindo que o bebê experimente a sua criatividade primária e, posteriormente,

---

<sup>44</sup> Quero esclarecer que não estou afirmando que Safra considere encanto e conflito como excludentes. O autor afirma apenas que, na saúde, o encontro estético primordial que constitui o *self* é livre de conflito. O que estou fazendo apenas é tomar a ideia de encanto para pensar a formação de *genera* e sua posterior relação com o conflito estético.

o seu desejo. A saída utilizada por estas crianças é *o desenvolvimento precoce das funções mentais* para controlar a sedução paralisadora da mãe (p. 49, grifos meus).

Sublinhei um trecho desta citação para enfatizar o fato de que o autor vincula conflito estético e desenvolvimento precoce da mente. Para Safra o conflito estético surgiria com este desenvolvimento mental precoce. Quero tomar esta afirmação como ponto de partida para aventar a possibilidade de que o conflito estético ocorra com o desenvolvimento das funções mentais, mesmo quando estas acontecem no momento adequado, num contexto saudável, pois a mente inevitavelmente terá um lugar no curso do desenvolvimento, surgindo como recurso defensivo da psique<sup>45</sup>, de modo que, como pontua Bonaminio (2007) “para Winnicott ‘mente’ é uma ‘defesa organizada<sup>46</sup>’” (p. 6).

De fato, Meltzer e Williams (1988/1994) relatam casos de pacientes que se viram paralisados em um fascínio sedutor, nos quais o conflito estético foi vivenciado de maneira aterrorizante<sup>47</sup>. Todavia, em situações saudáveis, para os autores, este conflito não seria vivenciado de maneira tão terrorífica, mas como um impulsionador para a constituição psíquica por meio da simbolização do mundo. De maneira semelhante, em Klein (1930/1996), embora o processo de constituição simbólica se dê impulsionado pela angústia, na saúde esta não seria uma angústia tantalizante, mas uma angústia que moveria o indivíduo na direção do mundo. Sobre isto, a autora alerta, por exemplo, para o sofrimento de Dick, em quem a angústia extrema levou a um curto-circuito dos processos de simbolização.

Hanna Segal (1964/1975), em seu trabalho de introdução ao pensamento kleiniano, comenta que em circunstâncias favoráveis o bebê não passa a maior parte de seu tempo em estado de ansiedade, ao contrário, na maior parte do tempo ele está experimentando prazeres

---

<sup>45</sup> Winnicott busca precisar os termos psique, mente e soma. Na visão winnicottiana a popular oposição entre psique e soma é imprópria, pois a existência é psicossomática, isto é, implica uma interligação inextricável entre psique e soma. Embora seja possível distinguir funções próprias da psique ou próprias do soma (ou seja, Winnicott não adere a uma teoria monista que assimila psique ao soma e vice-versa [Loparic, 2000]), na saúde “existe eventualmente um estado na qual as fronteiras do corpo são também as fronteiras da psique” (Winnicott, 1988/1990, p. 144).

<sup>46</sup> A mente, para Winnicott (1949/2000), é uma especialização da psique, ligada ao intelecto, que surge como uma defesa, como maneira de lidar com as falhas do ambiente. Mesmo a mãe suficientemente boa falhará ocasionalmente, e a mente tenta dar conta destas falhas, transformando, assim, um ambiente suficientemente bom num ambiente perfeito: “uma das raízes da mente, portanto, é o funcionamento variável do psicossoma, sempre às voltas com as ameaças à continuidade do ser que acompanham cada falha da adaptação ambiental” (p. 335). O autor prossegue: “é característica essencial da função materna uma gradual falha na adaptação, de acordo com a crescente capacidade do bebê individual de suportar a falha relativa por meio de sua atividade mental” (p. 335). Winnicott afirma, neste sentido, que talvez a raiz mais importante da mente seja a “necessidade que o indivíduo tem, no cerne mesmo de seu eu, de um ambiente perfeito...” (p. 335). Na saúde, sendo a mente uma especialização da psique, não se opõe a esta francamente, mas é um recurso que a psique pode utilizar quando há necessidade, como afirma Laurentiis (2007): “A mente, quando tudo corre bem, floresce nos limites da parceria psique-soma, sendo um recurso a mais do bebê, de seu processo existencial já há muito em andamento” (p. 55).

<sup>47</sup> Fiz referência a um destes casos no tópico 3.1.

reais ou alucinatórios. Entretanto, diz a autora, todos os bebês passam por períodos de angústia, de maneira que as angústias e defesas “que constituem o núcleo da posição esquizoparanóide são parte normal do desenvolvimento humano” (p. 46). Parafraçando essa afirmação de modo a inserir as noções de conflito e encanto, poderíamos dizer: em circunstâncias favoráveis na maior parte do tempo as experiências do bebê são da ordem do encanto, mas os conflitos estéticos são parte normal do desenvolvimento da criança.

Seguindo essa perspectiva poderíamos considerar que o que há de prejudicial para a constituição psíquica não é o conflito em si, mas sua intensidade demasiada nos primórdios da vida. Se tudo corre bem o encanto será a experiência principal. Esta experiência põe em marcha a constituição do si-mesmo e do mundo, que, pela elaboração imaginativa, adquire sentidos pessoais. A este respeito, Safra (1999a), referindo-se a algumas ideias do filósofo russo Pavel Florensky, comenta:

Para ele, a estética não se separa da ontologia e da gnoseologia, e o fenômeno estético não se separa do conhecer e do ser. O fenômeno estético dá entrada à pessoa para a possibilidade de ser no mundo. O gesto criador pode, segundo este autor, ser visto por três vértices distintos: pela perspectiva da estética como **beleza**, pelo vértice do conhecimento como **verdade**, e pelo ângulo da relação como **amor**. É por este prisma que vejo o estabelecimento do objeto subjetivo. Só adicionaria a estes três aspectos, mencionados por Florensky, um quarto elemento: do ponto de vista do ser no mundo, este fenômeno poderia ser visto como **encarnação**. Com isto estou querendo assinalar que o objeto subjetivo dá também entrada ao processo denominado por Winnicott de personalização, em que o psiquismo, pela elaboração imaginativa das funções corporais<sup>48</sup>, passa a residir no corpo (Safra, 1999a, p. 45, grifos do autor).

Nesta perspectiva penso que há uma relação entre a experiência de encanto, na qual acontece a experiência da beleza, do amor, da verdade e da encarnação, como referido por Safra, e a formação de *genera*. Em que sentido? Vejamos.

Já me referi à proximidade existente entre o conceito de idioma e verdadeiro *self*<sup>49</sup>. Um dos elementos que aproximam os dois conceitos é a ideia de uma negociação com o mundo objetivo. É importante lembrar que Bollas (1992/1998) afirma que a *genera* se desenvolve por

---

<sup>48</sup> Winnicott articula psique e elaboração imaginativa, às vezes descrevendo a psique como sendo a própria elaboração imaginativa das funções corpóreas, outras como um produto desta elaboração (Dias, 2003): “A psique se forma a partir do material fornecido pela elaboração imaginativa das funções corporais” (Winnicott, 1988/1990, p. 70). De todo modo, a psique em Winnicott não é o lugar da representação. Aliás, em Winnicott, a psique não é um lugar. Ela não pode ser pensada como um aparelho constituído por instâncias e que teria, aprioristicamente, uma existência. Winnicott pontua que é preciso considerar a precedência do corpo na existência humana, enfatizando que o funcionamento da psique “depende da saúde e capacidade de um órgão específico – o cérebro” (p. 70). Havendo, entretanto, funcionamento cerebral o corpo deixa de ser apenas um corpo físico. É um corpo vivo e, como tal, desde o início, banhado de sentido. Nesta perspectiva a psique “não é concebida à priori, a não ser como a necessidade de doar sentido aos aspectos e estados do estar-vivo-físico e aos encontros” (Laurentiis, 2007, p. 52). Elaborar imaginativamente as funções corporais, portanto, não significa simbolizar ou representar, mas sim dar sentido, de maneira que Loparic (2000) descreve a elaboração imaginativa como uma “dação de sentido” (p. 370).

<sup>49</sup> Cf. tópico 2.2.



meio de sucessivas elaborações do idioma pessoal. Se considerarmos a aproximação entre idioma e verdadeiro *self* podemos considerar que o idioma, e conseqüentemente a *genera*, se desenvolve por meio do uso criativo do mundo, da constituição do objeto subjetivo. Bollas (1992/1998) escreve: “Na verdade, o que poderíamos imaginar como a *primal genera* – fatores nascentes específicos do idioma pessoal da criança que propiciam as coesões estéticas iniciais do mundo objetual – é encontrada por outra inteligência organizadora: a lógica da provisão parental” (p. 51, grifos do autor).

Essa afirmação de Bollas indica que embora o idioma seja constantemente articulado por meio do uso de objetos que permitem sua expressão, e que esta articulação leve ao desenvolvimento de *genera*, para que isto ocorra é necessária a formação de um núcleo inicial, o que ele denomina *primal genera*. Se considerarmos que o conceito de *genera* remete à existência dentro da ordem materna e à dimensão receptiva do inconsciente, penso que podemos conjecturar que ao referir-se à provisão ambiental que dá origem ao *primal genera* Bollas esteja aludindo ao momento precoce de vida do bebê que Winnicott (1963/1983) define em termos de dependência absoluta, de ilusão de onipotência e constituição do objeto subjetivo (Winnicott, 1962/1983). Se compreendemos, então, com Bollas, que o idioma é inato e que se move constantemente na busca de objetos pelos quais articular-se, logo, ao falarmos do primeiro objeto que dá origem à *primal genera*, penso que estamos nos referindo também à constituição do objeto subjetivo e à primordial experiência de encanto (Safra, 1999a).

Ou seja, o encanto daria origem ao primeiro núcleo de criatividade inconsciente. Penso que esta afirmação encontra respaldo nas próprias palavras de Safra (1999a), quando ele diz que o encanto “trata-se da experiência de conhecer sem pensar a respeito de si e dos objetos do mundo, que lhe abrem novas dimensões do seu devir e do próprio mundo” (p. 45). Nesta perspectiva, poderíamos dizer que a experiência estética inicial vivida como encanto permite que o indivíduo se abra receptivamente para o mundo, constituindo a *primal genera* e o movendo na busca da infinda articulação do idioma? Parece-me uma hipótese razoável.

Safra (1998) pontua que a mãe que se deixa ser criada pelo bebê “possibilita o início da constituição da subjetividade da criança” (p. 149). Por outro lado, diz Safra (1998), “o *self* não se instaura de forma definitiva, mas sim em ciclos. O indivíduo pode ter elementos de seu *self* que se inscreveram no encontro com o outro e muitos outros que não chegaram a evoluir e se simbolizarem” (p. 149-150). Isto põe em marcha, como já anteriormente citado (cf. tópico 3.2), a necessidade de continuar elaborando o *self* no encontro com os objetos do mundo. Ou seja, instaura-se uma abertura receptiva, o que, penso, podemos considerar como a formação do

núcleo generativo inicial, a *primal genera*. A constituição primeva do objeto subjetivo, portanto, que dá origem a esse núcleo, impulsiona a constante necessidade de subjetivação do mundo<sup>50</sup>. Daí o indivíduo se abrirá para as transformações advindas dos encontros com os objetos evocativos-transformacionais, mesmo em suas dimensões de enigma e conflito<sup>51</sup>.

A relação entre os processos transformacionais e a dimensão enigmática do objeto transformacional pode ser, sem muita dificuldade, depreendida de textos bollasianos. Farei uma breve digressão, retomando algumas ideias a respeito do inconsciente receptivo e do objeto transformacional a fim de sustentar minha argumentação.

Bollas (1992/1998) afirma: “estar num sonho é, assim, uma contínua reminiscência de estar no mundo materno quando se era de algum modo uma *figura receptiva dentro de um ambiente compreensivo*” (p. 5, grifos meus). E diz ainda: “O sonho parece ser uma memória estrutural do inconsciente do bebê, uma relação objeto de pessoa dentro do processo do inconsciente do outro” (p. 5). Essas duas citações parecem se relacionar com o que Bollas (1987/2015) afirma em *A sombra do objeto* a respeito de o indivíduo procurar o objeto transformacional para entregar-se a ele como um *self*-suplicante. Está já aqui presente a noção de inconsciente receptivo, isto é, o indivíduo como uma figura receptiva dentro de um ambiente compreensivo (o objeto transformacional). Assim, em *A questão infinita*, ele comenta:

O sonho é um objeto misterioso, uma sombra do que Jean Laplanche chama de “significante enigmático”. A discrepância entre a sofisticação do inconsciente materno e a mente não desenvolvida do bebê e da criança é uma realidade física que se torna uma estrutura psíquica. Esse abismo entre a sabedoria do Outro e nossa própria ignorância cria em nós uma sensação de que não sabemos o que está ocorrendo dentro ou fora de nós. Essa estrutura - uma realidade mental perpétua - deixa o sujeito confuso. Não podemos responder às questões colocadas por nossas próprias mentes porque o questionador é mais complexo do que nossa consciência consegue pensar (Bollas, 2009/2012, p. 141).

Podemos depreender dessa afirmação que a existência dentro da ordem materna também é a existência dentro de um enigma. Esta relação é recriada no sonho e em nossa relação com os objetos estéticos. Logo, quando Bollas diz que o indivíduo se entrega ao objeto transformacional como um *self*-suplicante, temos que incluir aí a dimensão do enigma, isto é,

---

<sup>50</sup> Safra (1998) articula esse movimento à noção de sagrado: “É neste primeiro sentido de realidade – a realidade subjetiva – que o sentido do sagrado parece se constituir no *self* do indivíduo. É nele que o encanto transformador do *self* surge e torna-se possibilidade, o que permite que a pessoa possa experimentar esse tipo de vivência ao longo de sua vida” (p. 150). E ainda: “A cada vez que se defronta com um determinado aspecto que, potencialmente, poderia vir a se constituir na relação com um outro como um elemento de *self*, o paciente experimenta, novamente, uma vivência de alegria, de júbilo, de encantamento. A experiência vivida desta forma é nomeada pelo paciente como sagrada” (p. 150).

<sup>51</sup> Em “À guisa de uma síntese” retomo essas dimensões considerando as funções do agente cuidador (Figueiredo, 2009).

o processo de transformação inclui também o impacto do enigma que põe em marcha perguntas sobre si e sobre o mundo.

É interessante que Bollas desenvolve a teoria do inconsciente receptivo a partir do modelo do sonho, isto é, a partir da compreensão de que existe na teoria freudiana dos sonhos um outro modelo de inconsciente que não opera sob a lógica do recalque. Ele inicia então seu livro “Sendo um personagem” (Bollas, 1992/1998) dizendo que o sonho é a revivência da relação primeva mãe-bebê, isto é, da relação primordial com o primeiro objeto transformacional. Ou seja, o que definiria uma vivência transformacional é a existência do par *inconsciente receptivo/ambiente compreensivo*. Em outras palavras, o inconsciente receptivo dentro de um ambiente compreensivo (inicialmente, a mãe). Esse ambiente vai se ramificando ao longo da vida, adquirindo múltiplas formas, sendo o sonho uma delas.

Em *A sombra do objeto*, Bollas (1987/2015) afirma que o bebê internaliza a lógica de cuidados materna, a estética materna, e pode, progressivamente, cuidar de si mesmo, tratando seu *self* como um objeto. Talvez o momento em que este fenômeno se torna mais evidente seja o sonho. Neste há uma cisão entre o *self* enquanto figura receptiva e o outro que cria o enredo e observa o seu desenrolar. Bollas afirma que no sonho estamos “dentro do lugar da psique dirigida pela lógica do ego” (Bollas, 1992/1998, p. 5).

O par *figura receptiva/ambiente compreensivo* está subjacente aos processos transformacionais, pois este par que se inicia na relação mãe-bebê e que se transforma na estrutura onírica, se desloca também para nossa relação com os objetos artístico-culturais. Assim como o ego cria o sonho, recriando a situação transformacional primária (mãe-bebê), a cultura criou todo um aparato de objetos culturais que são ambientes compreensivos potenciais para os quais o indivíduo pode se entregar como figura receptiva. E o próprio indivíduo pode criar esses objetos para si<sup>52</sup>. Deste modo, a relação do indivíduo com esses objetos serve como uma espécie de evocação do *holding* materno.

---

<sup>52</sup> Winnicott (1951/2000) diz que o objeto transicional se desloca ou se dissolve na cultura, na arte e na religião. Bollas (1987/2015) afirma que a fase transicional é herdeira da transformacional. Poderíamos dizer, então, que a passagem do transicional para o transformacional marca a saída da mãe enquanto único objeto transformacional, para a possibilidade de uso de outros objetos. No entanto, talvez não seja muito adequado falar de “passagem”, já que embora a ideia de herança carregue de fato uma conotação desenvolvimentista (do transformacional para o transicional), quando a criança alcança a fase transicional os termos *transicional* e *transformacional* podem ser usados para referir-se a diferentes dimensões do mesmo fenômeno, isto é, os objetos transicionais teriam uma faceta transformacional, na medida em que gradativamente passariam a cumprir o papel transformacional exercido pela mãe.

Bollas afirma que estamos continuamente alternando de estados de *self* simples para estados de *self* complexo: “A vida é um ciclo de transformações recíprocas do complexo para o simples, de diálogos e meditação intrapsíquico (estados complexos) na aparente suspensão dessa densidade interna em que somos convertidos em uma partícula participante” (Bollas, 1992/1998, p. 7). O *self* simples é o *self* que está imerso na experiência, que a vive como um personagem, como quando estamos no sonho. O *self* complexo é o *self* que medita, que reflete. A este respeito Bollas descreve os estágios da experiência do *self*. Vejamos:

1. *Eu uso o objeto.* Quando pego um livro, vou a um concerto ou telefone para um amigo, eu seleciono o objeto de minha escolha.
2. *Eu sou influenciado pelo objeto.* No momento em que uso o objeto, sua particularidade específica (sua integridade) acaba por me transformar: pode ser a *Oitava Sinfonia* de Bruckner me sensibilizando, uma novela que contenha associações evocativas ou um amigo me persuadindo.
3. *Eu fico perdido em minha experiência do self.* A distinção entre o sujeito que usa o objeto para realizar seu desejo e o sujeito que é tocado pela ação do objeto não é mais possível. O sujeito está no interior da terceira área de experiência *self*. O estado anterior de seu *self* e a simples integridade do objeto estão ambos “destruídos” na síntese da experiência do efeito mútuo.
4. *Eu observo o self como um objeto.* Emergindo de sua própria experiência do *self*, o sujeito reflete sobre onde esteve. Este é o lugar do *self* complexo (Bollas, 1992/1998, p. 19, grifos do autor).

O terceiro estágio é o lugar do *self* simples, o quarto é o do *self* complexo. O principal objetivo do *self* complexo é “objetivar da melhor maneira possível onde alguém esteve ou o significado de suas ações” (Bollas, 1992/1998, p. 6). Estamos sempre oscilando entre a posição de observadores objetivos e a condição de figura receptiva dentro de um ambiente compreensivo. Nestes últimos estados retornamos à não-integração, somos “ilhas espalhadas de potenciais organizados dirigindo-se para o ser<sup>53</sup>” (p. 6).

Ao escrever sobre a entrada no estado de *self* simples, Bollas (1992/1998) narra a situação hipotética (ou não, isto não fica muito claro no texto) de uma conversa numa festa:

Encontro várias pessoas e conversamos sobre assuntos diferentes. Sentindo que os motivos das conversas não são muito interessantes, não participo delas . . . Então Y passa a relatar que está escrevendo um livro sobre ciganos (assunto que conheço pouco), proporcionando perguntas, associações, ideias e imediatamente entro na conversa. Esqueço de mim mesmo. Certos objetos, como “chaves” psíquicas, abrem portas para uma rica e intensa experiência inconsciente na qual articulamos o que somos através da elaboração do caráter de nossa resposta. Esta seleção constitui a *jouissance do verdadeiro self*, uma “bem aventuraça” obtida através do encontro com objetos específicos que liberam o idioma para sua articulação (p. 7, grifos do autor).

---

<sup>53</sup> James Rhodes, em sua autobiografia, narra a experiência de imersão na Chacona de Bach-Busoni, quando criança, e, ao longo do livro, imersões em diversas outras peças musicais que foi conhecendo ao longo do tempo, como o *Adágio* de Bach-Marcello, que escutou no *ipod* que seu amigo lhe levou no hospital. Arrisco dizer que nesses momentos, que podemos descrever como momentos estéticos, Rhodes está no terceiro estágio da experiência do *self* descrito por Bollas. O lugar do *self* simples. No entanto, como já vimos, o trajeto de Rhodes na música clássica não é feito apenas de experiências de imersão nas peças, mas também de um trabalho de reflexão sobre essas experiências, sobre o campo comercial ligado à música e sobre os compositores das peças. Rhodes transita, portanto, entre momentos de *self* simples e *self* complexo, emergindo da experiência, refletindo sobre ela e sobre si mesmo e utilizando-se das peças e de todo o universo musical que as circunda para pensar sobre si mesmo e caminhar na direção do futuro.

Esse exemplo de Bollas leva-me a pensar que o trabalho de articulação do idioma se dá na entrada em um mundo parcialmente desconhecido. Ao dizer que essa articulação se dá “através do caráter de nossa resposta” (p. 7) ele sugere que as perguntas e associações que surgem quando estamos diante do objeto desconhecido são formas de elaborar o idioma, ou ao menos podemos dizer que fazem parte do processo de articulação<sup>54</sup>. Um ponto importante a considerar, portanto, é que ao menos parte da articulação do idioma se dá no confronto com o enigmático. Se retomamos os estágios da experiência do *self* podemos considerar que no segundo estágio, quando o indivíduo é influenciado pelo objeto, ele é posto diante do mistério, diante deste objeto enigmático que contém algo de si. É isto que o leva, impulsionado por sua pulsão de destino (Bollas, 1989/1992), a mergulhar no objeto, a borrar as suas fronteiras. Talvez haja então um trânsito entre o conflito e o momento estético<sup>55</sup>. Penso que este trânsito, porém, só se torna possível se foi formada uma base psíquica primordial por meio das experiências de encanto. Ainda que, em muitos casos, esta base possa ser precária, sua existência indica que houve a formação da *primal genera* e, como corolário, alguma abertura receptiva para o mundo.

Quando esse processo se dá, seja na constituição psíquica precoce, sejam em posteriores experiências de encanto (inclusive no trabalho analítico), o indivíduo pode mergulhar na conversa, no livro, no quadro, na música, movido pelo que há ali de inquietante, algo que o leva a querer explorar este outro mundo. Mundo, porém, que contém significantes psíquicos do sujeito. Parece que é o que está implícito no comentário de Bollas (1992/1998) a respeito do sonho recorrente de Freud sobre as estátuas de Pádua:

Quando Freud retornou a Pádua e vislumbrou as figuras de pedra na frente do restaurante, ele viu algo que tinha significado especial, tanto que inconscientemente o colocara num sonho recorrente. Inicialmente um objeto de percepção tornou-se uma figura misteriosa no mundo de seus sonhos e então destacou-se de todas as coisas naquela rua de Pádua, porque era uma correlação objetiva com uma experiência anterior (p. 8).

Bollas pontua o fato de que o objeto (as estátuas) era inicialmente objeto de percepção. Importante ressaltar: percepção inconsciente. Ou seja, o objeto foi *recebido* porque, por algum motivo, ressoava o idioma de Freud, mas ficou para ele como uma imagem enigmática. É como se Freud, assim como todos nós, fossemos levados a compreender os objetos para

<sup>54</sup> Essa ideia será brevemente retomada em *À guisa de uma síntese*, a partir da ideia de que ser um objeto enigmático faz parte das atribuições de um agente de cuidados (Figueiredo, 2009, 2014).

<sup>55</sup> Não estou afirmando, no entanto, que o conflito preceda necessariamente o momento estético. Este pode ser o caso em algumas experiências. Em outras, porém, talvez o oposto aconteça. E em outras, ainda, talvez elas coexistam no mesmo plano. Não estou em condições de fazer afirmações categóricas a respeito de precedências temporais.

compreendermos a nós mesmos. Na medida em que compreendemos o objeto enigmático nos apropriamos de partes de nosso próprio idioma.

Em outro livro, Bollas (2009/2012) afirma que estamos dentro de uma questão infinita. Somos um enigma para nós mesmos, na medida em que nosso próprio idioma nos escapa. Os encontros com os objetos do mundo nos impõem insistentemente questões sobre nosso idioma. Não à toa, na tragédia edípica, a pergunta da Esfinge é sobre o desenrolar da vida humana. A resposta ao enigma da Esfinge condensa todos os outros enigmas da vida, já que fala a respeito do nascimento, do crescimento e da finitude. É neste espaço de tempo que o ser humano tem que se haver com todas as perguntas sem resposta. O grande paradoxo da tragédia é que Édipo sabe sobre os aspectos objetivos, ou sobre o “desenvolvimento” da vida humana, mas pouco sabe sobre si mesmo.

É interessante perceber que Freud (1914/1996a), no *Moisés de Michelangelo*, realiza toda a análise da obra impulsionado por uma experiência estética que ele mesmo admitia ter o caráter de enigmático. Além disso, a própria interpretação do Moisés é, em última instância, a tentativa de desvelar um enigma. Ao longo da análise, como vimos no primeiro capítulo, muito da interpretação de Freud volta para ele mesmo, para elaboração de partes suas.

Bollas (2009/2012) observa que às vezes Freud relacionava a pulsão epistemofílica à pulsão escopofílica:

O desejo de olhar. “Olhar” e “olhar dentro” têm afinidade. Embora Freud tenha analisado essa pulsão no contexto da curiosidade infantil sobre as diferenças sexuais, creio que é mais correto dizer que a força do questionamento reside na pressão para a mente pensar sobre um conhecimento impensado (p. 139).

Não seria exatamente isto que impulsionou Freud em sua análise do Moisés? A pressão para olhar dentro da obra e ver partes suas ali (o seu conhecido não pensado)? O conflito estético diante do enigmático leva o indivíduo a adentrar o objeto para que, ao conhecê-lo/interpretá-lo/criá-lo, possa conhecer a si mesmo, articular o próprio idioma, pensar o conhecido não pensado, e transformar-se. O mais importante, neste ponto, não é a interpretação racional do objeto (o conhecer de maneira objetiva), mas em que medida o indivíduo pode utilizar a experiência para criar seu objeto subjetivo. Não é algo desta natureza que Freud realiza quando cria seu próprio Moisés? Ele parte do conflito estético inicial para, após mergulhar na obra, usá-la para articular seu próprio idioma.

O que seria problemático, nesta ótica, não seria o conflito em si, mas os sentidos dados ao conflito<sup>56</sup>. Penso que o conceito de idioma (Bollas, 1989/1992), já anteriormente apresentado, nos é útil neste ínterim. Quando o bebê, impactado pela beleza materna, vivencia o conflito estético e busca constituir seu interior pela imaginação criativa, ele encontra/cria objetos por meio dos quais possa articular componentes de seu idioma pessoal ou apenas foge de um impacto terrorífico e traumatizante? Podemos refazer a pergunta, imaginando agora um espectador diante de uma obra de arte (como Freud diante do Moisés): para onde o conflito estético leva o espectador? Para uma apropriação de partes de si antes desconhecidas? Ele é vivido como possibilidade de expansão criativa do *self* ou como a iminência de reatualização de eventos traumáticos? O conflito estético leva a uma recepção convidativa que faz com que componentes da obra orbitem em núcleos generativos que serão, posteriormente, disseminados criativamente?

Penso que se, no início da vida, as experiências de conflito estético sobrepujarem as de encanto, haverá de fato paralisação. O indivíduo pode ficar paralisado frente ao enigmático, na medida em que ainda não tem recursos para dispor criativamente do enigma. No entanto, quando o objeto subjetivo foi satisfatoriamente constituído e o indivíduo pode encontrar a personalidade no mundo, o enigma pode ser suportado e utilizado de maneira criativa. Neste caso, o bebê que vivencia o conflito estético diante da beleza materna é movido não apenas pela necessidade de construir o interior materno pela imaginação criativa, mas também pelo ímpeto de buscar o que há de si neste objeto enigmático. O bebê seria movido pela pulsão de destino (Bollas, 1989/1992) a utilizar o objeto-mãe e seu interior. O mesmo valeria para um espectador diante de uma obra de arte. Nestes casos o conflito estético seria algo que poderíamos chamar de *conflito generativo*, isto é, um conflito que leva à recepção de conteúdos que formam núcleos

---

<sup>56</sup> Talvez o conceito de elaboração imaginativa, entendida como *dação de sentido*, seja útil para problematizar a questão do conflito, isto é, para pensar que a saúde dependerá não apenas do conflito em si, mas em quais sentidos são dados a ele, já que a elaboração imaginativa, que se inicia como *dação de sentido* às funções corpóreas, evolui para processos cada vez mais sofisticados: “No decorrer do processo de amadurecimento psicossomático do indivíduo humano, a imaginação criativa assume tarefas muito distintas da simples elaboração das funções corpóreas, tais como a da criação do mundo externo e do mundo interno, a constituição da totalidade do si mesmo e da mãe, a projeção do material interno para fora, a introjeção do material externo para dentro, a diferenciação entre o consciente e o inconsciente, o posicionamento relativamente a terceiros, etc. . . . Na solução dessas tarefas, essa elaboração toma várias formas novas, transformando-se, por exemplo, em ‘imaginação criativa, sonhar e brincar’. . . . ou mesmo em fantasia do tipo comumente atribuído aos artistas e aos religiosos. São essas as múltiplas operações, algumas delas tipicamente mentais e mesmo intelectuais, que são acrescentadas, em estágios mais avançados, ao trabalho específico da psique de produzir a elaboração imaginativa das funções corpóreas e que capacitam o indivíduo a passar a viver no mundo dos adultos sadios” (Loparic, 2000, p. 387).

de *genera* e se disseminam em construções criativas a partir das quais o indivíduo pode articular partes do idioma pessoal<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> A este respeito retomo minha experiência pessoal com a música de Lenine e o livro de Camus, relatada brevemente na introdução deste trabalho. Suponho que algo do meu idioma pôde ser articulado no percurso que foi posto em marcha com o impacto inicial. Suponho também que, de modo semelhante, qualquer pessoa envolvida em trabalhos de criação pode relatar experiências similares: impactos que colocaram em marcha processos generativos.



## CAPÍTULO 4 - EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E TRABALHOS PSÍQUICOS INCONSCIENTES

---

No capítulo anterior defendi a ideia de que as primordiais experiências de encanto formam uma base a partir da qual o indivíduo pode vivenciar criativamente o conflito estético, de maneira que este possa ser vivido como um conflito generativo. Comentei também, *en passant*, a relação destas experiências com o momento estético, aludindo a um possível trânsito entre momento e conflito estético. Agora expandirei estas ideias, argumentando que o solo primordial formado pelas experiências estéticas precoces, em particular as experiências de encanto, ao propiciar a possibilidade de o indivíduo se entregar ao conflito e ao momento estético, permite também a realização de trabalhos psíquicos inconscientes. Para introduzir meu argumento tecerei breves considerações sobre a relação entre trabalho psíquico e transformação, considerações que serão expandidas nos tópicos posteriores.

### 4.1. Trabalhos psíquicos e transformação

Na obra freudiana encontramos repetidas vezes a noção de trabalhos psíquicos. O sufixo *arbeit* (trabalho) está presente em noções como *trauarbeit* (trabalho do luto), *traumarbeit* (trabalho do sonho), *bearbeitung*, *durcharbeitung* e *verarbeitung*. De acordo com Ventura (2016), estes últimos são comumente traduzidos por *elaboração*, como em *sekundäre bearbeitung* (elaboração secundária).

Garjaka (2014) mostra como a noção de trabalho na obra freudiana é derivada da concepção de trabalho na física clássica, tendo Freud se valido dessa disciplina para a formulação de metáforas que dessem conta de explicar processos psíquicos. De acordo com a autora, a noção de trabalho na física clássica remete a um “necessário entrelaçamento entre os conceitos de energia, força e movimento (mudança de estado, mudança de velocidade) . . . A ausência de qualquer um destes componentes torna o conceito de “trabalho” inaplicável” (p. 65). Isto é, para a física clássica, um trabalho é realizado quando uma força age sobre um corpo ou um sistema, havendo um dispêndio de energia. Entretanto, como salienta Garjaka:

apenas a partir dos efeitos do trabalho realizado pode-se determinar se se realizou ou não trabalho, ou seja, são os produtos do trabalho realizado, aquilo que se manifesta como fenômeno novo relativo àquele corpo ou sistema, e apenas eles, que permitem afirmar que alguma força realizou trabalho naquele corpo ou sistema (p. 64, grifos da autora).

A autora prossegue, afirmando que:

o conceito de trabalho é tributário das leis de movimento descobertas por Isaac Newton, uma vez que com elas descobre-se que somente a aplicação de uma força pode alterar a velocidade ou o movimento de um corpo. Ou seja, a modificação do estado dinâmico de um sistema/corpo depende, portanto, da ação de uma força sobre ele e, mais, da aplicação de uma nova força que supere a ação da resultante das forças que já existem no sistema e que determinam o seu estado atual (p. 66).

Estas concepções encontram claramente eco no pensamento freudiano, visto que Freud descreve o psiquismo como um aparelho que contém energia (a libido), que é capaz de realizar trabalho, e cujo trabalho produz diversos efeitos, tais como os sonhos e os chistes. A pulsão seria a força que age continuamente sobre o psiquismo, urgindo por satisfação. Ou seja, a pulsão é a força que põe em movimento o aparelho/sistema psíquico, levando-o de um estado a outro, isto é, produzindo uma transformação. Nas palavras de Ventura (2016) “considerando o aparelho psíquico um aparelho de captura das forças pulsionais, o trabalho psíquico é uma resposta à própria exigência de satisfação que a pulsão faz a esse aparelho” (p. 283).

Garjaka (2014) discorre sobre a importância da noção de *aparelho psíquico* para o desenvolvimento da concepção de *trabalho psíquico*. Antes da concepção de aparelho psíquico, no contexto dos estudos sobre a histeria, Freud (Breuer e Freud, 1893/1996) apresenta a noção de trabalho psíquico como sendo o trabalho que o terapeuta deveria realizar a fim de ultrapassar as resistências do paciente na direção da rememoração. Entre os estudos sobre a histeria e a interpretação dos sonhos, conforme diz Garjaka (2014), surge a concepção de um aparelho psíquico. A partir do modelo da histeria e dos sonhos Freud constrói uma teoria com vistas a explicar as manifestações sintomáticas e oníricas, um aparelho psíquico que funciona sob a égide dos processos primários (inconsciente) e secundários (pré-consciente/consciente). A formulação sobre os diferentes processos implica

diferentes tipos de trabalho que acontecem *dentro do aparelho psíquico*. Essa observação, apesar de óbvia é fundamental uma vez que se trata de destacar: a) o que se poderia nomear uma interiorização da ideia *de trabalho psíquico* . . . b) a especialização dessa ideia, na descrição de diferentes modalidades de trabalho psíquico e sua transformação numa noção propriamente psicanalítica. Trata-se de conceber um aparelho psíquico que *trabalha* sem que se tenha dessa atividade qualquer conhecimento. Trata-se de descrever processos psíquicos que acontecem de forma inconsciente e que independem da consciência para sua realização. Trata-se ainda, de reconhecer que os processos psíquicos inconscientes *determinam* o que se manifesta na consciência. Trata-se, por fim, de perceber que esse aparelho psíquico possui uma organização complexa e que sua atividade só pode ser descrita em função da noção de *trabalho* (Garjaka, 2014, p. 88, grifos da autora).

Garjaka (2014) salienta que Freud com frequência recorre à concepção de um “*trabalho (realizado) que transforma coisas*” (p. 52, grifos da autora), como por exemplo na noção de trabalho do sonho e trabalho do chiste. A autora conclui que dos “diferentes usos do termo trabalho, chega-se a uma concepção de aparelho que transforma coisas oriundas de dentro e de fora e que encontra nesse *transformar* seu meio de funcionamento” (p. 53, grifo da autora).

É a partir dessa ideia de *transformação* do excesso pulsional que Freud descreve os diversos trabalhos psíquicos. Trabalhos que se efetuariam no plano inconsciente e que encontrariam expressão na consciência. No trabalho do sonho, há a transformação do conteúdo latente do sonho em conteúdo manifesto, por meio dos mecanismos de condensação, deslocamento e figurabilidade. No trabalho do luto, se trataria do desinvestimento do objeto perdido e o reinvestimento em novos objetos, o que implicaria a transformação de libido narcísica em libido objetal. Também no trabalho do chiste os mecanismos de condensação e deslocamento operam produzindo uma deformação/transformação do conteúdo latente para o conteúdo manifesto, embora, como enfatiza Garjaka (2014), no caso deste trabalho o deslocamento opera com reservas, visto que a deformação não pode ser tão extensa que impeça a compreensão do chiste, o que inviabilizaria o seu caráter social.

Soma-se a esses três pontos a importantíssima compreensão, enunciada por Figueiredo (2014) de que “o exercício – mesmo que difícil e relativamente limitado - das capacidades de trabalho psíquico inconsciente - sonhar, brincar, rir e fazer rir, perder e fazer o luto do perdido – faz parte do que podemos considerar ‘saúde mental’” (p. 154). Na saúde mental estamos diante, portanto, de processos contínuos de transformação.

A força, entretanto, que leva o psiquismo à realização de trabalhos psíquicos é não somente a pulsão, mas também “as forças da realidade (não simbolizada) e, principalmente, os resultantes do encontro entre elas” (Figueiredo, 2014, p. 156). Nesse sentido, estamos todos inseridos numa “situação traumática de base” (op. cit., p.158), visto que “cada indivíduo é inevitavelmente - como parte da sua finitude e condição mortal - sujeito à desproporção entre as exigências e os recursos de elaboração” (op. cit., p. 158). Os trabalhos psíquicos seriam formas de elaborar [*working-through*] essa situação traumática.

## 4.2. Entre desamparo, desespero, perda e transformação

A noção de situação traumática, que Freud (1926/1996) desenvolve em *Inibições, sintomas e angústia* está diretamente relacionada à de desamparo. A situação traumática é uma situação de desamparo. Ao descrever o que intitula de angústia-sinal frente à situação de perigo, Freud diz que o sinal é emitido frente à ameaça de revivência do desamparo, e que o sujeito pondera sobre a limitação de sua própria força frente ao perigo iminente. Nesse sentido, Freud centra as situações traumáticas em experiências de perda, como veremos adiante.

Baranger, Baranger e Mom (1988) indicam que a concepção freudiana de trauma evoluiu de uma visão médica que entendia o trauma como uma quebra brusca na homeostase orgânica ou como uma lesão, para a compreensão da diversidade das situações traumáticas, num processo constante de complexificação metapsicológica. Os autores salientam, entretanto, que mesmo no início das teorizações de Freud a respeito do trauma, no contexto da teoria da sedução, a concepção freudiana não se limitava à ideia de um trauma isolado que geraria o sintoma. Ao contrário, na histeria, na maioria das vezes, se trataria de uma série de traumas que levariam à repressão.

Esses autores argumentam que embora Freud (1897/1996b), na carta a Fliess de 1897, tenha colocado dúvidas sobre sua teoria da etiologia das neuroses de transferência, o que sua mudança de visão teria verdadeiramente posto em xeque seria não toda a teoria da neurose, mas sim o conceito de trauma que até então vigorava. Passa a haver uma primazia do elemento fantasia sobre o elemento realidade na compreensão dos fatores constituintes do trauma. Desse modo, os autores apontam que é um erro falar de abandono da teoria da sedução, sendo mais correto dizer que houve um aprofundamento desta teoria, de maneira a incluir a vida de fantasia. A desilusão de Freud com a teoria da sedução teria aberto caminho para uma formulação mais complexa da teoria do trauma, formulação que não renuncia o caráter realístico das situações traumáticas, mas que as vê como situações universais e paradigmáticas.

Neste contexto, convém destacar a importância da problemática da perda no que tange à situação traumática como paradigmática. No texto de 1926 Freud vincula desamparo, perda e trauma. Isto é, a situação traumática é uma situação em que o sujeito se vê desamparado, tendo perdido o objeto que o poderia amparar. Mesmo antes, em 1916, na 25ª conferência introdutória, no contexto da primeira teoria da angústia, Freud (1917/1996b) argumenta que a angústia que a criança sente quando está diante de um desconhecido, se deve à expectativa frustrada, pois a criança esperava encontrar a mãe. A libido que seria então direcionada à mãe, não se direciona

a lugar nenhum, tornando-se angústia. Em 1926 Freud transcende a hipótese econômica. Tratar-se-ia agora de uma angústia-sinal liberada pelo ego numa situação de perigo, isto é, quando o sujeito se vê na iminência do desamparo, diante da ausência do objeto que pode salvá-lo dos perigos (internos e externos).

Vemos então a relação entre trauma, desamparo e perda do objeto. O maior perigo é o perigo da perda, e o medo do desamparo leva o indivíduo à busca do objeto: “normalmente, o desamparo abre para a alteridade. Ele é um grito desesperado de ajuda lançado na direção do outro. Quando o grito fica sem resposta, o desamparo torna-se desespero” (Rocha, 1999, p. 342). Em certos aspectos somos todos desamparados, visto que, como pontua Figueiredo (2014), estamos imersos numa “situação traumática de base” (p. 158). Estamos todos numa situação de perigo, correndo risco de nos vermos sem amparo enquanto as exigências da realidade, bem como as pulsionais, superam nossas capacidades de trabalho psíquico. Estamos sempre emitindo sinais para o exterior, para fora, para um objeto que nos acolha em nossa angústia. Nos primórdios esse objeto era a mãe, ao longo da vida ele se desloca para uma miríade de objetos, tais como o psicanalista, os amigos e os objetos artísticos. Nosso anseio é que o encontro com esses objetos permita que o desamparo não se transforme em desespero.

Neste ponto, é interessante enfatizar que a questão da perda do objeto está envolvida na formulação da noção de objeto transformacional, por Bollas (1987/2015). Bollas recorre à metáfora da sombra, apresentada por Freud em *Luto e Melancolia* (1917/1996a), para nomear o livro que apresenta o conceito de objeto transformacional. Em *Luto e melancolia* Freud refere-se ao objeto perdido que cai sobre o ego do melancólico, lançando-o, como diz Ogden (2014), numa relação bidimensional, num aprisionamento do sujeito com o objeto, que o retira da tridimensionalidade (sujeito – mundo interno – externo).

É em *Luto e melancolia*, de acordo com Ogden (2014), que se começa a esboçar a teoria das relações de objeto, isto é, quando a psicanálise começa a considerar em seu bojo teórico, de maneira mais evidente, não apenas o paradigma do conflito pulsional, mas também as influências e as marcas das relações com os objetos primários. Neste texto, Freud (1917/1996a) evidencia uma divisão psíquica na mente melancólica, que se dá, antes de tudo, em função da relação com o outro e, principalmente, em razão de sua perda. É a perda do objeto, e sua internalização como uma sombra, que transformará a relação que outrora se dava entre o sujeito e o mundo externo em uma relação intrapsíquica entre o ego e o chamado *agente crítico*.

No paradigma da melancolia, então, o resultado da perda é a retirada do investimento no mundo, o enclausuramento narcísico. A perda, que reaviva a situação traumática do desamparo, faz que o melancólico se defenda por meio de uma identificação narcísica com o objeto perdido, na tentativa de não cair no abismo do desespero<sup>58</sup>. Por outro lado, de maneira inversa, as marcas deixadas pelo primeiro objeto transformacional são: a abertura receptiva, a busca de outros objetos, a formação da *primal genera*, em suma, o avesso do enclausuramento narcísico. Em ambos os casos se trata da experiência com um objeto e de sua perda posterior. Em ambos se trata de um sujeito desamparado procurando dar conta das exigências das realidades interna e externa. No primeiro caso, entretanto, a perda leva a um desespero tamanho que o indivíduo se agarra ao objeto perdido, se identifica com o morto, como alguém que se deixa enterrar junto com o caixão de um ente querido. No segundo caso, a perda leva o indivíduo a buscar a experiência (transformacional) em outros objetos no mundo.

Podemos então considerar que as experiências estéticas precoces com o objeto transformacional, se são primordialmente vividas como encanto, inauguram a possibilidade de consecução de trabalhos psíquicos, constituindo recursos, no indivíduo, para a elaboração da situação traumática de base. Deste modo, o indivíduo pode encontrar em si a capacidade de utilizar criativamente os objetos do mundo (inclusive estabelecendo relações com alguns deles como objetos estéticos) para elaborar o próprio desamparo.

### **4.3. Objeto transformacional e trabalhos psíquicos: notas sobre a dualidade pulsional**

Já pontuei que em todos os trabalhos psíquicos encontramos o componente de transformação. Podemos dizer que o objeto transformacional, que inicialmente é um objeto concreto, a mãe, é gradualmente internalizado e se torna um *núcleo de trabalhos psíquicos*.

Penso que é possível sustentar essa afirmação a partir da própria noção de Bollas (1987/2015) de que, ao longo da vida, tomamos o nosso próprio *self* como um objeto, tal como um dia fomos objetos dos nossos pais: “Como a mãe foi o objeto transformacional, ‘conhecido’ como um complexo processo de cuidados, à medida que o bebê se desenvolve, o ego assume a função transformacional, como que herdada dos processos de cuidado egoico suplementar da

---

<sup>58</sup> A alusão que faço aqui à melancolia é apenas uma maneira de fazer trabalhar a metáfora freudiana da sombra, a que Bollas recorre. Com isto quero somente enfatizar, por meio do contraste, a potência do objeto transformacional, que ao cair sobre o indivíduo, propicia trabalhos psíquicos.

mãe” (Bollas, 1987/2015, p. 87). Vejamos na prática de que maneira este processo se manifesta. Acompanhemos a seguinte experiência de Bollas:

Em uma recente viagem a Roma para apresentar um trabalho, tive várias ocasiões de elaborar diferentes condutas no manejo de mim mesmo. Quando saía do avião e caminhava até o táxi, estava temeroso de não chegar a tempo ao hotel. Tinha pensado na primeira pessoa durante a maior parte do voo: “Vou fazer isto, preparar aquilo, ver isto, visitar aquilo e assim por diante”, mas quando vi que o táxi andava devagar, minha ansiedade aumentou e eu precisei de uma breve atividade de *holding*. Disse para mim mesmo: “Puxa, o táxi está muito lento e eu vou me atrasar (a ansiedade aumentando). Veja: não há nada que você possa fazer a respeito, então pare de se preocupar (ligeiramente modificado). Mas as pessoas vão ficar esperando (ressurgimento da ansiedade). Não seja bobo (uso infeliz de um pouco de psicopatia). De qualquer maneira, não há nada que você possa fazer e o que vai deixar seus amigos chateados é ver você chegando neste estado, então pare com isso”. Esse trabalho mental é um exemplo de *holding*, uma característica do aspecto total do manejo do *self* com o qual estamos envolvidos durante toda a existência. Como resultado deste breve feitiço de objetivação do *self*, expressão de ansiedade e reassuramento, fui capaz de aproveitar a corrida de táxi até o hotel e chegar para a conferência em um estado mental suficientemente bom (Bollas, 1987/2015, p. 79).

Se analisarmos esse relato de Bollas a partir da teoria freudiana da angústia-sinal emitida numa situação de perigo (Freud, 1926/1996), isto é, na iminência de uma situação de desamparo, podemos compreender a ansiedade (que Bollas diz ter gradualmente aumentado à medida que pensava que ia se atrasar) como esse sinal emitido frente ao possível desamparo. Ao objetivar o próprio *self*, oferecendo *holding* a si mesmo, ele mostra ter internalizado pais amorosos e asseguradores. Vemos a transformação de Bollas, da angústia para um “estado mental suficientemente bom” (Bollas, 1987/2015, p. 79). Temos aqui atualizado, em Bollas, uma pessoa adulta, a transformação paradigmática, fundamental, a saber, quando a situação de fome do bebê se transforma em plenitude e contentamento. No bebê, são os pais quem garantem a transformação, ao oferecer o alimento. Agora, na experiência adulta, é a voz dos pais internalizada que oferece alimento psíquico, ao dizer, docemente, ao *self* objetivado: “fique calmo”.

Considerando que todo trabalho psíquico envolve uma transformação, podemos dizer que, neste exemplo, Bollas está em plena realização de trabalho. As exigências da realidade (a preparação da palestra, chegar no horário etc.), são as forças que põem em movimento seu psiquismo, que tenta dar conta dessa situação potencialmente traumática. A situação traumática, neste caso, talvez fosse ver-se sozinho, desamparado diante de uma audiência condenatória. Na objetivação do *self*, entretanto, ele se reassura, sai do claustro da própria solidão para perceber que a tal audiência é, na verdade, amistosa: “o que vai deixar seus *amigos* chateados é ver você chegando nesse estado” (Bollas, 1987/2015, p. 79, grifo meu). A situação de angústia, neste caso, não o leva a uma clausura melancólica, mas, ao contrário, ele realiza um trabalho psíquico

que o leva ao encontro do outro. Este passa a ser visto não mais como perseguidor, mas como amigo.

Se o trabalho psíquico, como diz Ventura (2016), implica sempre ligação da pulsão, em termos pulsionais podemos dizer que, no exemplo de Bollas, houve um amainamento da pulsão de morte pela pulsão de vida<sup>59</sup>. Penso que essa perspectiva pode ser corroborada pelas afirmações de Baranger, Baranger e Mom (1988) sobre o papel da pulsão de morte na situação traumática e pela relação feita por Gurfinkel (2015) entre objeto transformacional e Eros. Começemos pelos primeiros autores.

Baranger, Baranger e Mom (1988) escrevem que embora em *Inibições, sintomas e angústia* Freud (1926/1996) pouco se refira à pulsão de morte, é possível perceber a existência desse conceito nas entrelinhas do texto e, ainda mais, argumentam que não é possível conceber a existência de uma situação traumática sem a participação da pulsão de morte. Os autores iniciam a argumentação a este respeito evocando uma nota de rodapé do texto freudiano, em que Freud afirma o seguinte:

Pode acontecer com bastante frequência que, embora uma situação de perigo seja corretamente estimada em si mesma, uma certa dose de ansiedade instintiva é adicionada à ansiedade realista. Nesse caso, a demanda instintiva diante de cuja satisfação o ego recua é masoquista: o instinto de destruição dirigido contra o próprio sujeito. Talvez um acréscimo desse tipo explique os casos em que as reações de ansiedade são exageradas, inadequadas ou paralisantes (Freud, 1923/1996, p. 168).

O fim da citação, em que Freud diz que talvez a ação da pulsão de destruição dirigida contra o próprio sujeito explique as reações desproporcionais de ansiedade, pode nos ajudar a pensar na experiência de Bollas (1987/2015), isto é, no fato de o trabalho psíquico realizado ter levado a uma diminuição da ansiedade e ao retorno a um estado psíquico tranquilo. Podemos inferir que a transformação aconteceu em função de uma ligação da pulsão de morte pela libido, o que impediu que a ansiedade chegasse a níveis insuportáveis.

Outro elemento que os autores trazem em apoio de sua argumentação é o fato de que a problemática da repetição nos sonhos traumáticos ofereceu a Freud o exemplo mais óbvio da existência de fenômenos psíquicos que não obedecem ao princípio do prazer, o levando à

---

<sup>59</sup> A inclusão do conceito de pulsão de morte, tão polêmico no campo psicanalítico, no diálogo com o conceito de objeto transformacional, se justifica pelo pensamento do próprio Bollas, visto que embora o pensamento de Bollas tenha sido evidentemente influenciado pelo de Winnicott, diferente do analista e pediatra inglês, Bollas não rejeita a teoria da pulsão de morte. A este respeito, Gurfinkel afirma: “se Winnicott rejeitou o conceito de pulsão de morte a partir de uma análise e de uma argumentação extremamente cuidadosa e convincente para muitos, Bollas não deixou de reconhecer um trabalho da pulsão de morte no ‘histórico ascético’, que espelha o desinvestimento da sexualidade infantil ou de sugerir que na associação livre há uma ação análoga àquela da pulsão de morte – que quebra os vínculos a fim de reduzir à excitação –, à medida que ela quebra as ligações mentais e destrói o texto do sonho manifesto” (Gurfinkel, 2015, p. 31).



conceituação da pulsão de morte. Além disso, desde os primórdios do pensamento freudiano, a questão do trauma esteve associada à repetição (na forma de ataques histéricos). Por fim, enfatizam os autores, sabemos que a tendência a se repetir é relevante na natureza de toda situação traumática. Em suma, a questão da repetição liga pulsão de morte e situação traumática. Os autores indicam, a partir disso, que esta situação altera o equilíbrio dinâmico das pulsões, gerando o desligamento de uma parcela da pulsão de morte, que fica livre para agir no interior do indivíduo.

Por outro lado, Gurfinkel, no prefácio de *A sombra do objeto*, diz que o “princípio transformacional” de Bollas (isto é, a ideia de que nossa busca primordial não é o prazer, como supunha Freud, nem o objeto, como postulam os teóricos das relações de objeto, mas sim a transformação) está em um sentido diametralmente oposto à compulsão à repetição e à pulsão de morte, podendo ser pensado como uma versão de Eros reconsiderada no plano intersubjetivo, pois este “se trata de um princípio que aponta para algo do pulsional, mas que não se esgota aí, já que é no campo das relações de objeto que necessariamente se dão os processos de transformação” (Gurfinkel, 2015, p. 19).

Prosseguindo na linha de pensamento de Gurfinkel, podemos trazer em nosso auxílio o referencial kleiniano, estabelecendo uma relação entre o objeto bom primário e o objeto transformacional. Poderíamos dizer que o princípio transformacional é uma das facetas ou funções do objeto bom primário internalizado que se torna o núcleo do ego. Neste sentido, Klein enfatiza que é o encontro com o objeto materno que propicia ao bebê a internalização do objeto bom primordial, este núcleo gerador de pulsões de vida (Cintra & Figueiredo, 2010): “o bebê, que antes estava dentro da mãe, agora tem a mãe dentro de si” (Klein, 1957/1991, p. 210).

De outra seara teórica, Benno Rosenberg (2003) propõe que a ligação das pulsões acontece no terreno do objeto, não sendo um processo intrínseco às próprias pulsões:

como conceber a união das duas entidades [pulsionais] antagonistas e heterogêneas? . . . não se trata de uma união entre as duas próprias pulsões; *trata-se sempre, na nossa opinião, de duas ações opostas-antagonistas sobre um mesmo objeto, com resultados diferentes dependendo da força (econômica) desses atos vindos das pulsões*. A intrincação pulsional se dá, portanto, pelo intermédio do objeto sem o qual ela é impossível: uma união-fusão direta das pulsões é incompatível com sua heterogeneidade. Seu antagonismo, aliás, só pode ser revelado no terreno do objeto (p. 161, grifos do autor).

É apenas na relação do indivíduo com o objeto, portanto, que pode haver a ligação da pulsão de vida, levando a um apaziguamento das forças destrutivas, na medida em que, como Klein (1940/1996) enunciara, são as experiências de “contato íntimo e feliz” (p. 390) com o objeto primário que potencializa a crença do indivíduo na própria capacidade de amar e reparar, diminuindo a força da pulsão destrutiva. Klein (1940/1996) nos diz que são essas experiências

que aplacam as angústias depressivas e paranoides e abrem para o indivíduo a possibilidade de relações alteritárias reais, saudáveis, isto é, sem a necessidade de recorrer a defesas primitivas. Em suma, podemos dizer que essas experiências são essenciais para a constituição de uma abertura receptiva no indivíduo, de modo que ele possa utilizar *generativamente* os objetos para articular o *self* e lidar criativamente com as intempéries do(s) mundo(s) (interno e externo). Parece-me, portanto, considerando toda a argumentação feita no capítulo anterior, que precisamos incluir o encanto nestas experiências de contato feliz e íntimo e ponderar que esta experiência participa da constituição da capacidade efetuar trabalhos psíquicos.

Bollas (1985/2015) afirma que com “uma mãe suficientemente boa se estabelece uma tradição de transformações produtivas da realidade interna e externa” (p. 69). O que seria uma transformação produtiva, se não uma transformação que leva ao predomínio da pulsão de vida? Quando então o indivíduo internaliza a estética de cuidados materna e sua função transformacional, ele pode efetuar essas transformações/ligações por meio da própria objetivação do *self*, cuidando de si mesmo. É o que vemos no exemplo de Bollas, citado acima. A ligação da pulsão leva a uma diminuição da angústia.

Sabemos, entretanto, que inicialmente o bebê não é capaz de realizar, sem auxílio, trabalhos psíquicos, isto é, processos de transformação psíquica. A instauração dessa capacidade é feita pouco a pouco pelo objeto primário. Ou seja, os trabalhos psíquicos, que têm como objetivo lidar com uma situação traumática (em função do excesso pulsional e das exigências da realidade) só são possíveis na presença do objeto. Podemos entender que *objeto transformacional* é o nome que Bollas dá para esse objeto<sup>60</sup> que engloba todas as transformações possíveis. Este aspecto generalista do conceito de objeto transformacional é, de certo modo, pontuado por Gurfinkel (2015), que diz: “o trabalho de Bollas aponta para um postulado, de caráter bastante geral e abrangente, sobre a natureza humana. A ‘busca pela transformação’ é vista como o anseio primordial que nos move” (p. 18).

Penso que a relação entre objeto transformacional e trabalhos psíquicos pode ainda ser inferida pelo significado da palavra *verarbeitung*, um dos termos utilizados por Freud contendo o radical *arbeit* (trabalho). Ventura (2016) afirma que no uso corrente da língua alemã, *verarbeitung* significa

lidar emocionalmente com; assimilar ou absorver física ou psiquicamente; digerir visceralmente; processar ou transformar, decompondo, dissolvendo e rearranjando. O prefixo alemão “ver”, em diversos

---

<sup>60</sup> Embora, como já vimos, o bebê não tem notícias desse objeto como representação, mas como processo.

usos, indica uma ideia de “ir adiante”, perdendo contato com sua origem. Não é à toa que se pode perceber, nos significados supracitados, uma ideia de movimento capaz de modificar algo (p. 284).

Essa definição de *verarbeitung* pode ser quase integralmente utilizada para descrever a experiência de Bollas que estamos analisando. Ele lida emocionalmente com a situação; assimila, digere, processa, transforma, rearranja, em suma, trabalha psiquicamente. De fato, a capacidade de cuidar do próprio *self* objetivado é uma capacidade de trabalho, com tudo o que o termo trabalho implica. Essa capacidade é instaurada em nós por meio da cooperação com o objeto transformacional primário. É ele que nos abre a dimensão receptiva do inconsciente, nos permitindo usar objetos e experiências para sonhar a nossa realidade. É precisamente sobre o sonhar que falaremos mais adiante.

#### 4.4. Sobre o trabalho do sonho diurno e a questão dos futuros

Como precisar o trabalho psíquico realizado por Bollas no exemplo do tópico anterior? Que trabalho ele realiza para passar de um estado de angústia para a tranquilidade psíquica? O que podemos afirmar com relativa segurança é que esteve em ação o trabalho do sonho. Não o trabalho do sonho noturno, mas o trabalho no sonho diurno, este contínuo trabalho que realizamos no espaço intermediário, tal como descrevi, a partir de Bollas (1992/1998), no tópico 2.4. Na ocasião me referi à ideia de que este trabalho pode ser definido como um trabalho estético da mente. Este seria o fundamento de todas as outras possibilidades de trabalho psíquico, pois é desta capacidade que advirá o material necessário para a consecução dos demais trabalhos. Essa capacidade também está na base da possibilidade de sonhar futuros. É disto que tratarei nas páginas seguintes.

Já vimos que na definição da noção de trabalho é essencial a questão dos *produtos*. Nos trabalhos psíquicos que Freud investiga, encontramos em cada um, a seu modo, um processo produtivo. No trabalho do chiste, o próprio chiste é o produto. No trabalho do sonho é o conteúdo manifesto do sonho. No trabalho do luto, a própria formação da representação simbólica do objeto perdido é o produto<sup>61</sup>. No entanto, podemos dizer que o produto último, consequência essencial de todos os trabalhos, é a inserção no laço alteritário. Nos trabalhos do

---

<sup>61</sup> Em trabalho anterior, com base nas ideias de Hanna Segal (1993) a respeito da diferença entre equação simbólica e representação simbólica, afirmei, a respeito do trabalho do luto: “No luto normal o sujeito consegue destacar-se do objeto concreto e permanece numa relação com o símbolo, isto é, com a representação simbólica do objeto. Ou seja, o sujeito mantém a relação com o símbolo, que representa o objeto perdido, mas ao mesmo tempo é um novo objeto, assim como todo seu mundo interno, que é um mundo reconstruído, mas também é um novo mundo” (Santos & Migliavacca, 2017, p. 128).

chiste e do sonho, trata-se de expressar disfarçadamente (seja a si mesmo, no caso do sonho, seja ao outro, no caso do chiste) aquilo que, na origem, se opõe às injunções morais. No trabalho do luto trata-se de desvincular a libido do objeto perdido para que seja possível ao indivíduo a ligação com outros objetos. Em todos os casos, portanto, tratar-se-ia da aderência ao princípio de realidade, da saída de um certo enclausuramento para a relação com o outro<sup>62</sup>.

Podemos dizer que a abertura receptiva, a receptividade inconsciente (e, portanto, o trabalho estético), inaugurada pelas experiências de encanto, como argumentei no capítulo anterior, é a base dos trabalhos psíquicos, condição para sua efetivação (já que é no mundo humano que o indivíduo encontrará os objetos nos quais efetuar as ligações necessárias à concretização dos trabalhos) e, paradoxalmente, é também seu produto, pois a realização dos trabalhos leva à relação alteritária (e a outras recepções).

Em algumas vinhetas que apresentei ao longo desta tese o que vemos, precisamente, é um processo de abertura à alteridade (em níveis diferentes, evidentemente), seja no caso de Ricardo (o menino tratado por Gilberto Safra), sejam nas experiências de Rhodes, nos casos fictícios de Anne e Cole e em Jorge, meu próprio paciente (experiência que apresento com mais detalhes no próximo capítulo). É o que vimos também no próprio exemplo de Bollas (1987/2015) no tópico anterior. Há uma saída da repetição para a criação, para o novo, para a relação propriamente dita. Na contramão deste movimento encontramos a repetição e o distanciamento das relações interpessoais. É o caso de Martin, paciente de Bollas:

Martin veio para tratamento porque sentia que era muito invejoso e isolado. Descobri que todo dia ele se sentia ligeiramente despersonalizado quando saía de casa e ia de ônibus para o trabalho. Ficava ansioso se alguém olhasse para ele no caminho de casa até o ponto e se o ônibus atrasava, Martin ficava bravo. Quando caminhava do ônibus para o metrô, prestava muita atenção se alguém estaria andando atrás dele, e sentia um misto de ansiedade e raiva. Ficava sempre extremamente irritado quando o trem atrasava e, ao chegar, sentava-se no mesmo vagão, com um jornal aberto para protegê-lo do potencial envolvimento com outras pessoas. Seu relógio de pulso o informava do horário do ônibus, metrô e trem e o conhecimento que tinha da sequência temporal - tudo acontecendo num padrão - e dos locais (o ponto de ônibus, a plataforma do trem, o vagão, etc) eram usados para protegê-lo e para facilitar sua passagem do ambiente extremamente protetor de sua casa até o trabalho. Na verdade, ele convertia certos objetos em reassseguramento de catexia. O relógio de pulso, um ônibus com um número específico, o vagão de trem e o trajeto para o escritório eram referidos com grande afeição, enquanto as pessoas que ele encontrava no caminho eram sempre irritantes e intrometidas. Martin tinha conseguido criar um tipo de espaço esquizoide de *holding* para lidar com sua angústia . . . Como se imaginava desajeitado e inaceitável para seus companheiros passageiros, relacionava-se com os horários, ônibus, metrô, trens e os diferentes locais ao longo do caminho e, nessa relação, imaginava a si mesmo como um agradável coordenador do sistema de transportes. Se tudo funcionava bem, ele era um passageiro feliz em harmonia com o sistema de transportes. Se houvesse algum obstáculo, ele ficava irritado e se comportava como um crítico conhecedor do sistema. Na verdade, ele tinha estabelecido uma relação simbiótica com o ambiente não humano que, com razão, podia ser previsível; enquanto o fosse, ele era capaz de se adequar àquele ambiente e de se

---

<sup>62</sup> Em “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental” Freud (1911/1996b) marcou a importância dessa saída para a própria sobrevivência do indivíduo.

sentir confortável nele. Todo o fenômeno representa o tipo de relação na qual o *self* é confortado como objeto devido às aflições e desafios provocados pelo ambiente humano (Bollas, 1987/2015, p. 85).

Sob certos aspectos a experiência de Martin e a de Bollas são opostas. Bollas está indo ao encontro humano. Ele é assegurado pela crença na amistosidade das pessoas que encontrará, somado ao caráter amistoso da voz interna que lhe acalma. Martin, ao contrário, usa os objetos para se distanciar do mundo humano, se assegurando na previsibilidade no mundo inanimado. Um primeiro ponto importante a destacar é que as duas posturas são derivadas das experiências no mundo humano, isto é, de como foi a inserção do indivíduo nesse mundo. Diferentes inserções que culminam em diferentes disposições do indivíduo em relação à realidade: disposições baseadas em *genera* ou em trauma<sup>63</sup>, como vimos<sup>64</sup>. A respeito destas diferentes disposições é interessante lembrar que Bollas abre o capítulo a respeito de *genera* referindo-se a diferentes destinos de uma experiência traumática de abuso, a depender se a criança abusada falou ou não do abuso com alguém. Se foi possível falar do abuso, a criança terá não apenas a lembrança do trauma, mas terá também a recordação de que alguém a ajudou, “e esta resposta do meio ambiente, assim como a terapêutica da cura pela palavra, será uma parte importante da recuperação do *self*” (Bollas, 1992/1998, p. 49). Ao contrário, se essa comunicação não se efetuou, “pelo fato da criança não ter falado do abuso a alguém inicialmente, isto não estará objetivado narrativamente. Não haverá lembrança de ter contado a alguém sobre isto e, assim, não haverá o lado gerador da lembrança, mas somente o trauma” (Bollas, 1992/1998, p. 49).

Podemos conjecturar que aquilo que Bollas nomeia de “lado gerador da lembrança” é a parte do psiquismo envolvida em trabalhos psíquicos. Poderíamos dizer que o núcleo de *genera* é um núcleo de trabalhos psíquicos: um núcleo que põe em marcha os trabalhos psíquicos inconscientes. Se considerarmos que para que um trabalho psíquico se realize é necessária a ação de uma força que aja sobre o psiquismo, podemos considerar que o impacto do trauma

---

<sup>63</sup> Com esta afirmação, não tenho o objetivo de realizar inferências sobre a vida infantil de Bollas. Ao falar de inserção não me refiro apenas à experiência primitiva com o objeto primário, visto que essa primeira experiência pode ser ressignificada por experiências posteriores, entre elas, a própria análise. A este respeito, Baranger, Baranger e Mon (1988) apontam que a universalidade do *a posteriori* é um fator que complexifica a formação do trauma. A introdução do conceito de *a posteriori* (*nachträglichkeit*) indicaria momentos em que Freud supera o modelo de temporalidade linear, adotando um modelo dialético em que passado e futuro, como numa temporalidade espiral, se ressignificam reciprocamente na estruturação do presente. Os autores enfatizam que é precisamente a universalidade do *a posteriori* que torna possível a ação terapêutica da psicanálise, pois se estivéssemos restritos a categorias lineares de causalidade e temporalidade, nosso trabalho não teria qualquer eficácia terapêutica, já que é o mesmo efeito retroativo que age na constituição do trauma (quando, por exemplo, uma criança abusada ressignifica a experiência primeira ao se deparar com situações semelhantes posteriores, como uma relação sexual na adolescência), que torna possível, num trabalho analítico, a ressignificação do trauma original.

<sup>64</sup> C.f. tópico 2.2.

gera estagnação, repetição, criando um circuito fechado. É necessário então a ação de uma força que modifique este circuito, retirando o indivíduo das malhas da repetição.

Já vimos a relação entre repetição e pulsão de morte. Tomando como ponto de partida essa relação, e os exemplos de Bollas e Martin, nas próximas páginas proponho uma interlocução entre as experiências transformacionais produtivas (propiciadoras de ligação, instauradoras de núcleos de *genera* e que, portanto, seguem o princípio progressivo da pulsão de vida) e o constante trabalho do sonho no espaço intermediário, isto é, o sonho diurno. Se compreendemos que o que põe em marcha os trabalhos psíquicos é a cooperação (uma operação conjunta) do indivíduo e o objeto transformacional primário, e que essa relação se torna uma estrutura interna (na relação do indivíduo com o *self* como objeto), a medida da qualidade da cooperação será crucial para o andamento dos trabalhos psíquicos.

Já vimos que para o acontecimento das experiências transformacionais é necessária a existência do par *figura receptiva - ambiente compreensivo*. No entanto, para que o indivíduo esteja receptivo ao outro é necessário a instauração de uma estrutura autoreceptiva, se assim podemos chamar. Isto é, no trato do *self* como objeto é preciso haver uma qualidade de autocuidado que permita que o indivíduo se abra ao outro. É preciso que o ambiente criado na cooperação do *self* com o objeto transformacional (ambiente que agora se torna uma parte do próprio indivíduo e que influencia parcialmente a forma como ele cria o próprio ambiente externo e utiliza os objetos), seja compreensivo. Baseio essa afirmação em dois pontos do pensamento de Bollas. Em primeiro lugar, em algumas ideias a respeito da estruturação do ego. E em segundo lugar, em algumas afirmações sobre a projeção das percepções endopsíquicas e o caráter “oracular” do sonho.

Bollas (1987/2015) afirma que na estrutura do ego há lembranças de como foi ter sido objeto de cuidado dos pais, de maneira que ao longo da vida, nas relações objetais, esta lembrança ontogenética leva o indivíduo a assumir certas posições nas quais ele se identifica com os primeiros outros que cuidaram dele. Vimos, nos exemplos de Bollas e Martin, como isto pode se expressar.

O autor argumenta que, como há pouca diferenciação entre o bebê e seus objetos externos, há também pouca discriminação entre “os processos instintuais internos do bebê e o manejo ambiental que os pais fazem das necessidades do bebê” (Bollas, 1987/2015, p. 86). Deste modo, o processo instintual e o manejo parental evoluem juntos, configurando-se em um

“aspecto externo e interno de uma dialética, que finalmente influenciará a estrutura do ego” (p. 86). Bollas (1987/2015) prossegue, afirmando que:

Em certo sentido, a estrutura do ego é uma forma de memória profunda, pois é derivada das experiências entre o bebê e a mãe. Uma característica crucial dos processos estruturantes – somada aos elementos originais das características herdadas do bebê – é a internalização, por parte do bebê, do manejo que a mãe faz dele como um objeto seu. Para cada esquema de disposição herdada do bebê há um esquema de proteção materna (p. 86).

A estrutura do ego é, portanto, “o vestígio de uma relação” (Bollas, 1987/2015, p. 86), de maneira que, para Bollas, o que Winnicott chama de falso *self* é o “derivado da comunicação das suposições da mãe sobre a existência” (p. 87), enquanto o *self* verdadeiro, objeto dos cuidados parentais, é o “núcleo histórico das disposições egoicas e instintuais do bebê” (p. 87).

O ambiente que outrora fora externo ao bebê (visto da ótica de um observador externo), agora compõe a própria estrutura do ego, e influenciará a qualidade do uso dos objetos. Se foi um ambiente que permitiu ser usado para a articulação do idioma do bebê, ele será internalizado como ambiente compreensivo. Bollas (1989/1992) relaciona isto à “provisão materna de uma ilusão de criatividade” (p. 49) que se une à pulsão de destino. Parece-me adequado pensar esta afirmação de Bollas a partir da ótica do encanto (Safra, 1999a), considerando as articulações que propus entre o conceito de *primal genera* e de encanto. Se tudo corre bem, da negociação entre as disposições herdadas do bebê e o sistema de cuidados parental, nasce a *primal genera* (Bollas, 1992/1998), este núcleo de criatividade que compõe a estrutura do ego. Isto é extremamente importante para a relação do indivíduo com os objetos de seu mundo, pois essa relação será influenciada pela projeção da percepção endopsíquica do idioma pessoal, o que, por sua vez, depende da estruturação do ego:

A projeção endopsíquica de nosso idioma significa que sempre somos levados tão imperceptivelmente pelas nossas projeções, que temos um sentido de direção embutido em nossa existência . . . Se a criança estiver vivendo de acordo com o *self* verdadeiro, se o seu direito à *jouissance* é apoiado pelos pais, ela talvez se sinta inclinada a receber percepções endopsíquicas do seu idioma e projetá-las nos objetos, como as primeiras formações do caminho do desejo . . . Se tudo decorrer bem, uma criança desenvolverá interesses apaixonados pelos objetos, muitos dos quais projetam a criança no futuro. A pulsão de destino faz uso, então, de projeções inconscientes do potencial do idioma nos objetos, que são organizados pela criança e preparados para o sentir do *self* verdadeiro. Sendo assim, o impulso para elaborar tem assistência de um ego capaz de projeção endopsíquica das figurações do idioma e, por meio do uso do objeto concreto, a criança adquire uma expressão apaixonada de si própria (Bollas, 1989/1992, p. 49-50, grifos do autor).

Bollas fala de um direito à *jouissance* apoiado pelos pais. Ou seja, o direito à satisfação, ao prazer, precisa ser apoiado pelos pais. Quando as coisas se dão desta maneira, a criança pode realizar a projeção da percepção endopsíquica (ou, de forma resumida: projeção endopsíquica),

de um potencial da personalidade numa imagem ou numa ação. Assim, Bollas (1989/1992) refere que uma criança pode imaginar-se nadando, por exemplo, outra tocando piano, jogando futebol etc. Estas imagens são produtos da projeção endopsíquica, e é por meio desse interesse apaixonado por determinados objetos, que a criança se move para o futuro. A pulsão de destino é, então, essa pulsão que nos leva a sermos guiados pela projeção endopsíquica de nosso próprio idioma na direção do futuro.

Neste ínterim, penso em James Rhodes. Não sabemos até que ponto, na infância do pianista, os pais apoiaram a *jouissance* de seu verdadeiro *self*, mas sabemos pelo seu relato autobiográfico, que em sua vida posterior muitas pessoas o fizeram. Se, na infância, ao aprender a primeira peça, não havia ninguém que pudesse escutá-la e acolhê-la, agora Rhodes encontra acolhimento e reconhecimento<sup>65</sup>. Este reconhecimento, sem dúvida, tem um papel muito importante no que Rhodes chama de salvação. Como diz Ogden (1996): “É somente por meio do reconhecimento por um outro que é reconhecido como pessoa separada (mas interdependente) que nos tornamos cada vez mais (auto-reflexivamente) humanos” (p. 99). Assim, essas pessoas que lhe ajudaram mais diretamente, bem como seu público nos concertos e nós, seus leitores, somos testemunhas do idioma de Rhodes, conhecido e transmitido por meio da música e todo o universo que a envolve. E talvez sejamos também, indiretamente, apoiadores da *jouissance* de seu verdadeiro *self*.

A estética de cuidados dos pais, que (*in*)*forma* a criança sobre as regras do ser e do relacionar, precisa incluir o direito à transformação, isto é, o prazer de utilizar os objetos em favor de sua *jouissance*. Se isto não é (*in*)*formado* ao bebê, isto é, transmitido a ele consciente e inconscientemente, a criança estabelecerá um padrão de cuidado com o *self*, na estruturação do ego, em que a possibilidade de articulação do *self* (seguir as disposições herdadas), será renegada a um segundo, terceiro, quarto plano, e assim por diante. Este é o caso de Peter, analisando de Bollas, descrito por ele como esquizoide. Um rapaz de 28 anos, rico em atributos egoicos, tais como talento e inteligência, mas que era pessoalmente triste.

Peter se dispersava cotidianamente em inúmeras atividades, como se estivesse sendo controlado por sua própria agenda de trabalho. Apresentava um discurso monótono e impessoal, falando de si mesmo como se falasse de uma coisa, sempre referindo-se a queixas somáticas. Nele não havia “qualquer sentido de *self* . . . nenhuma qualidade de um ‘eu’, nem mesmo de

---

<sup>65</sup> Aliás, a exaltação jubilosa de Rhodes (2014/2017) diante de Denis, quando este diz conhecer a Chacona de Bach-Busoni, me faz recordar o êxtase de Ricardo diante de Safrá (1999a), quando o analista lhe devolve a melodia.



um ‘mim’” (Bollas, 1987/2015, p. 55). Bollas escreve que Peter estava vivendo dentro de um mito criado pela mãe. Sendo o primeiro filho da família, nascido durante a catástrofe de uma guerra, ele foi colocado pela mãe depressiva no lugar de um filho-salvador que salvaria a família da ruína, ele era “a larva dourada, o herói não nascido, que logo seria libertado para um mundo de riquezas e de fama além da imaginação” (p. 56). As necessidades reais de Peter eram negligenciadas. Ele deveria esperar com a vida em suspenso o momento de cumprir o mito materno. Não poderia haver, portanto, na vida de Peter, espaço para expressão de seu verdadeiro *self* e para a articulação de seu idioma. A mãe, ao invés de deixar-se ser usada por Peter como um objeto, o utilizava como um “objeto transformacional potencial” (p. 57). O sentido de destino de Peter, portanto, estava vinculado ao cumprimento do destino materno e não do seu próprio. Peter não tinha direito à *jouissance*. Ele não estava autorizado a seguir as percepções endopsíquicas de seu idioma.

Outro paciente de Bollas, Mark, se mostrava como uma pessoa atrapalhada, excessivamente crítica de si mesmo, que criava para si situações em que se via comprometido com uma carga excessiva de trabalho. Na visão de Bollas (1987/2015), Mark “temia que se alguém descobrisse que ele estava desfrutando de suas habilidades, iriam pensar erroneamente que ele desejava viver uma vida independente” (p. 82). Bollas argumenta que na relação consigo mesmo como um objeto, Mark estava recriando sua relação com a mãe, a saber, o uso narcísico que a mãe fazia dele.

Voltemos à citação de Bollas a respeito da projeção endopsíquica. Bollas (1989/1992) afirma que é necessário, para a elaboração do *self*, a “assistência de um ego capaz de projeção endopsíquica das figurações do idioma” (p. 50). Do que se trata essa capacidade, senão de uma estrutura egoica formada num ambiente compreensivo que autorize a *jouissance* do indivíduo? Autorização que agora se torna interna. É por esta via que Bollas defende o caráter “oracular” do sonho:

Existe um prognóstico imaginativo da ação do *self* verdadeiro, embora ache que os atos imaginativos já sejam articulações do idioma de uma pessoa, já que o sujeito expressa aspectos muito precisos do idioma através da escolha e uso dos objetos imaginários . . . o sonho é então um evento ainda mais singular do que já sabemos ser ele. Porque nesse lugar especial, o sujeito cria parcialmente o objeto de seu futuro. Será esse um argumento a favor do caráter profético dos sonhos? De uma certa forma, sim. “Retratando nossos desejos como realizados”, escreve Freud, “os sonhos, afinal, estão todos nos levando para o futuro” Embora ele tivesse descartado acertadamente a ideia de que o sujeito prediz o futuro mediante o trabalho de uma parte especial da mente, Freud acreditava que, como o passado se recria no futuro, o sonhador pode, até certo ponto, prever corretamente esses futuros. “Quem pode negar que os desejos estão predominantemente voltados para o futuro?”, pergunta ele. (Bollas, 1989/1992, p. 62-63, grifo do autor).

Bollas (1989/1992) então descreve os sonhos como um “prognóstico fictício da realidade” (p. 63), o lugar onde os futuros são gestados. É o momento de brincar com a realidade antes que o imaginário se concretize. O lugar em que o indivíduo pode brincar com os objetos, em que pode se movimentar em padrões potenciais, criando uma área imaginada de pessoas, lugares e *selves*.

No terceiro livro de Bollas (1992/1998), que dá sequência ao livro no qual ele apresenta essas ideias que aqui exponho, ele falará do sonho diurno que acontece ininterruptamente no espaço intermediário, como já apresentei no capítulo dois. Neste sentido, o trabalho do sonho se dá constantemente, em vigília ou em repouso, de maneira que os restos diurnos, isto é, objetos que utilizamos no sonho noturno em nosso prognóstico da realidade, são também os objetos que utilizamos em estado desperto, desde objetos artísticos, objetos imaginários e objetos do nosso cotidiano. É assim que Bollas (1987/2015), em sua viagem a Roma, pode utilizar os objetos/amigos imaginados<sup>66</sup> para projetar um futuro amistoso, estabelecendo um estado de mente suficientemente bom.

Martin, por outro lado, não utiliza os objetos para sonhar a realidade. Os objetos não são utilizados por ele para construir futuros; eles não oferecem um prognóstico de um futuro amistoso, mas funcionam como uma espécie de claustro no qual ele pode defender-se da realidade presente. Ele não se apoia nos aspectos subjetivos dos objetos, mas apenas em suas materialidades, isto é, em seus aspectos funcionais. Nesse caso, os objetos não abrem portas para experiências transformadoras produtivas do *self*, apenas protegem o *self* de potenciais experiências traumáticas com o outro, isto é, potenciais futuros perturbadores. Martin parece estar operando, em sua disposição em relação à realidade, predominantemente a partir de seus núcleos de trauma, não de *genera*.

É possível dizer que em Martin há aquilo que Bollas (1989/1992) chama de *repressão dos futuros*. Bollas argumenta que da mesma maneira que possuímos memórias, em função da projeção endopsíquica do idioma pode-se dizer que possuímos futuros. Ele nos lembra que na teoria econômica, fala-se em investir no futuro. Semelhantemente, uma pessoa movida pela pulsão de destino (isto é, que estabeleceu na estrutura do ego um ambiente compreensivo que

---

<sup>66</sup> Não digo imaginados no sentido de que esses amigos não existissem na realidade objetiva. Quero apenas dizer que Bollas, em sua conversa consigo mesmo, consegue fazer uso do aspecto amistoso dessas pessoas. Este uso revela algo da provável amistosidade objetiva das pessoas que Bollas encontraria na palestra, mas também revela a amistosidade de Bollas consigo mesmo. Logo, embora os amigos existam na realidade objetiva, neste contexto do trato do *self* como um objeto, os amigos tornam-se como objetos transicionais os quais Bollas pôde utilizar para se reconfortar.

apoia a *jouissance* do verdadeiro *self*) investe psiquicamente no futuro. Neste sentido, Bollas (1989/1992) afirma que os objetos do presente frequentemente estão “impregnados de futuros” (p. 58), já que são objetos intermediários vinculados ao futuro. Sob esta ótica podemos pensar a escolha de um parceiro amoroso, o caminho profissional, as relações de amizade e, também, os objetos artísticos que selecionamos. Por outro lado, Bollas (1987/2015) diz:

A pessoa que se sente fadada pode imaginar futuros que carreguem o peso do desespero. Ao invés de sentirem a energia da pulsão do destino e de “possuir” futuros que a nutrem no presente e que servem criativamente para explorar caminhos para um percurso em potencial (através do uso objetal), a pessoa fadada projeta somente o oracular. Um olhar de relance no futuro, uma visão do fado, faz ecoar somente a voz da mãe, do pai ou do contexto sócio-cultural que oprime o *self*. Não há, então, *nenhum desejo de evocar futuros*, uma vez que a pessoa não deseja evocar memórias dolorosas. Na verdade, podemos falar da repressão dos futuros, da mesma maneira que falamos da repressão das memórias. Se eles contêm sofrimento demais, os futuros são tão sujeitos a serem reprimidos quanto as memórias dolorosas (p. 58, grifos meus).

A “evocação dos futuros” me remete aos objetos evocativos (Bollas, 1992/1998) em suas diversas facetas e, particularmente, ao seu caráter transformacional<sup>67</sup>. Evocar futuros é evocar, por meio dos objetos, aspectos do idioma percebidos endopsiquicamente. Desta forma, é olhando o objeto que o indivíduo “olha de relance o futuro”. Evocar o futuro é adentrar o objeto por meio do qual é possível evocar partes do *self*. Estamos aqui no terceiro estágio da experiência do *self* referida por Bollas (1992/1998). A possibilidade de mergulhar no objeto, e, conseqüentemente, a possibilidade de evocar futuros, sonhar a realidade, depende se o indivíduo internalizou em sua estrutura egoica um ambiente que apoia a *jouissance* do verdadeiro *self*. Nos termos de Safra (1999a), podemos dizer: um ambiente que propiciou a constituição do *self* por meio da vivência de encanto. Em caso negativo, adentrar o objeto pode ser sentido como um perigo, de maneira que o indivíduo permanece apenas na casca dos objetos, na superfície, não podendo utilizá-los para a articulação do *self*, para a projeção endopsíquica e a construção do próprio futuro. Este parece ser o caso de Martin. Ele não consegue utilizar generativamente os objetos, pois permanece na casca deles. Ele não cria seu interior pela imaginação criativa, nas vivências de conflito estético.

Bollas (1992/1998) afirma que se a criança sente que sua subjetividade é mantida pelo *holding* dos pais e, subsequentemente, por sua própria estrutura mental em desenvolvimento, então ela sentirá que a subjetivação do mundo é permitida e garantida. Se ela não tiver esse direito assegurado, ela se sentirá “hesitante para liberar os elementos do *self* para suas experimentações” (p. 38). Para sonhar a realidade, imergir na “projeção subjetivada da

---

<sup>67</sup> Cf. tópico 2.5.

realidade” (p. 38), é necessário perder-se na experiência, entrar em estado de *self* simples, abandonando a objetivação do *self*. A este respeito Bollas (1992/1998) observa que:

A contínua e implacável observação do *self* pelo esquizofrênico testemunha . . . esta dificuldade para garantir a projeção produtiva. O medo de cair numa armadilha dentro do mundo dos objetos ou de perder o *self* neste estado de abandono impede que alguns indivíduos psicóticos se entreguem ao sonhar da vida (p. 38).

Apesar de não serem pacientes psicóticos, este parece ser, em certa medida, também o caso de Martin e Peter (Bollas, 1987/2015). Por meio do uso superficial dos objetos, Martin impede a projeção produtiva. Peter, por sua vez, se entrega a uma interminável observação do *self* por meio de recorrentes queixas somáticas. Ele não pode utilizar os objetos para articulação do próprio idioma e a construção de seu futuro, pois precisa constantemente observar-se, certificando-se que está corporalmente sadio a fim de, um dia, cumprir o destino materno.

#### **4.5. Momento estético e progressão em direção à vida**

A afirmação de Bollas a respeito da dificuldade do esquizofrênico de entrar em estado de *self* simples, com a qual encerrei o tópico anterior, me faz recordar que para Milner (1952/1987) o momento estético (experiência que tem como característica a entrada neste estado de *self*) é uma experiência comum de uma criança saudável. Em suas palavras, “a arte fornece um método, durante a vida adulta, para reproduzir estados de mente que fazem parte da experiência diária de uma infância sadia” (p. 103). A autora pontua que muitos artistas falam explicitamente da relação entre as experiências estéticas da vida adulta e a infância. Wordsworth, por exemplo, dizia “que era incapaz, quando criança, de pensar que as coisas externas tivessem uma existência externa; ele comungava com tudo que via, não como estando apartado de si, mas inerente à sua própria natureza imaterial” (Milner, 1952/1987, p. 103).

Tomando essa ideia como ponto de partida, e dando sequência à discussão do tópico anterior, neste tópico argumento que ao mergulhar nos objetos em estado de *self* simples utilizando-os para elaborar o idioma e caminhar na direção dos futuros, o indivíduo também fortalece seus laços com a vida. A progressão na direção dos futuros é progressão na direção da vida.

Outra autora, Sharon Chirban (2000), estabelece relação entre os momentos de rebaixamento das fronteiras do *self* (como ao ouvir uma música, em momentos de meditação, ao contemplar a natureza, ou mesmo no êxtase da relação sexual) e o relacionamento primitivo mãe-bebê, que seria marcado pela indiferenciação, pela unidade. Deste modo, sendo derivados

da união primeva, os momentos estéticos são definidos por Chirban como experiências de unidade. A autora argumenta que essas experiências impulsionam a integração e expansão do *self*, de modo semelhante à experiência de indiferenciação primitiva mãe-bebê.

A unidade com a mãe impulsiona a relação com o outro, na medida em que ela apresenta o mundo ao bebê em pequenas doses que ele pode suportar, oferecendo-lhe abrigo do mundo turbulento (mundo interno e externo). Inversamente, a ausência da unidade coloca o bebê diante da amplitude esmagadora do mundo, decorrendo daí as angústias impensáveis, tais como o medo de cair para sempre, das quais Winnicott (1963/2005) nos fala<sup>68</sup>.

A importância da continuidade materna é acentuada por Winnicott (1971/2019), que enfatiza o aspecto temporal. Cada bebê teria um *quantum* de tempo capaz de suportar a ausência da mãe mantendo a *imago* materna. O sentimento de que a mãe existe dura X tempo, se a mãe se ausenta por X + Y, o bebê ficará aflito, mas a aflição será amainada com o retorno materno. Todavia, se a ausência dura X + Y + Z, o bebê ficará traumatizado. O retorno da mãe não poderá corrigir a aflição, pois o bebê

sofreu uma interrupção na continuidade da vida, de maneira que as defesas primárias se organizam agora para defendê-lo contra a repetição de uma ‘ansiedade impensável’ ou do retorno de um estado agudo de confusão pertencente à desintegração da estrutura nascente do ego<sup>69</sup> (p. 157).

Deste modo, retomando a discussão do tópico anterior, podemos dizer que quando tal estado de coisas se instala o indivíduo terá dificuldades em entregar-se aos objetos, movimento essencial para a vivência dos momentos estéticos, pois entregar-se aos objetos é desintegrar-se momentaneamente. Assim, as articulações do *self* e, conseqüentemente, a construção dos futuros por meio da projeção endopsíquica, ficarão prejudicadas.

---

<sup>68</sup> O filme *Gravidade*, estrelado por Sandra Bullock e George Clooney, me parece ser uma bela representação da angústia do bebê frente à ausência do abrigo materno. A luta dos personagens para retornar à nave e à terra, fugindo do risco iminente de perder-se no espaço infinito, parece expressar a angústia do bebê, que fora da experiência de unidade com a mãe, pode cair na desintegração, no vazio absoluto. No filme, os astronautas podem sair da nave e penetrar no vazio, presos à nave por um cabo que lhes permite retornar. O bebê que é fortalecido na unidade primeva com a mãe, pode explorar o mundo e voltar-se à mãe internalizada, o objeto bom primário, núcleo do ego (Klein, 1940/1996). É a continuidade da experiência com a mãe que estabelece firmemente o fio que permite que o indivíduo explore os objetos do mundo, confiando que retornará dessa exploração, isto é, que não se perderá para sempre.

<sup>69</sup> Essa ideia parece ser corroborada por procedimentos experimentais no campo da teoria do apego, particularmente pelo experimento intitulado “Situação estranha”, desenvolvido por Mary Ainsworth (Ramires & Schneider, 2010). A partir da resposta da criança ao retorno do cuidador após um certo período de separação, Ainsworth realizou a primeira tentativa de catalogação de tipos de apego, descrevendo o apego seguro, evitativo e ambivalente. O experimento mostra que há crianças que não se acalmam mesmo após o retorno do cuidador. Uma versão deste experimento pode ser assistida no vídeo “Apego: situación extraña” (<https://www.youtube.com/watch?v=qaXcjExnhbM>).

Paradoxalmente, a experiência de imersão no objeto, a indiferenciação, tal como as experiências de James Rhodes com a música, na medida em que, em certo nível, reflete a experiência de unidade primitiva com a mãe, leva à individuação e à capacidade de estabelecer relações íntimas sem perder-se no outro, pois quando o indivíduo “se perde” no objeto e encontra nele partes suas, o objeto fica “pessoalizado”, de modo que, gradativamente, o mundo adquire sentidos pessoais. Isto impulsiona o indivíduo na direção do mundo: dos encontros pessoais, dos objetos, em suma, na direção do futuro.

A respeito da experiência primitiva de unidade que se reflete nos posteriores momentos estéticos, Chirban (2000) marca uma diferença entre experiências de unidade *progressiva* e *fantasias de unidade regressiva*. No primeiro caso trata-se de uma experiência íntima que impulsiona a abertura, a expansão, a relação objetual. No segundo, estamos diante da fuga da realidade, do enclausuramento. O momento estético se situaria no primeiro campo, o da progressão. Progressivo aqui é entendido como movimento em direção à vida, à integração e diferenciação egoica, às relações objetuais. Regressivo, por outro lado, é compreendido como afastamento das relações, desligamento, movimento em direção à morte psíquica.

Discorrendo sobre as conceituações a respeito da existência de um estado simbiótico indiferenciado entre bebê e mãe no início da vida, Horner (1985, apud Chirban, 2000) resume as três características que ele acredita serem as mais significativas nessas ideias, a saber: Em primeiro lugar, uma condição de não diferenciação do eu; segundo, o fato de a experiência do bebê ser marcada pelo sentimento de onipotência e, por último, a condição não diferenciada como sendo a base de uma atração regressiva na infância.

A respeito desta última característica, Abraham (1924/1970) referia-se ao estágio mais primitivo de desenvolvimento psicosssexual como sendo pré-ambivalente, e apontava a tendência regressiva melancólica em direção a esse estágio. Se esta regressão radical for efetuada, o resultado pode ser o suicídio (Santos & Migliavacca, 2020). Muitos anos antes, Abraham (1911/1970) indicava que a tendência do melancólico ao afastamento seria uma expressão da negação da vida.

Freud (1923/1996), no contexto da segunda teoria pulsional, argumenta que cada etapa do desenvolvimento psicosssexual é marcada por uma progressão da ligação da pulsão de vida sobre a pulsão de morte. Assim, nas fases mais primitivas haveria uma preponderância da pulsão de morte, enquanto ao longo do desenvolvimento a fusão pulsional levaria a um incremento de pulsão de vida. Vemos então, em Freud e Abraham, a concepção de progressão

como movimento para a vida e de regressão como movimento para a morte<sup>70</sup>.

Também em Winnicott encontramos a ideia de progressão em direção à vida, embora sobre bases bastante diferentes de Freud, uma vez que a teorização do autor inglês não se assenta sobre o conflito pulsional.

Em *O bebê como organização em Marcha* Winnicott (1957/1979) nos fala da presença de uma *centelha vital* nos bebês, uma tendência inata para a vida. Tendência sustentada pelo ambiente. Winnicott refere-se a mães que perdem o prazer do cuidado por acreditarem-se responsáveis pela vivacidade de seus bebês, certificando-se continuamente que estão vivos, ou fazendo “malabarismos” para animá-los quando os veem rabugentos ou taciturnos. A essas crianças “nunca é permitido sequer, nos primeiros tempos, que fiquem simplesmente deitadas e entregues às suas divagações. Perdem assim muito e pode-lhes fugir a sensação de que elas próprias querem viver” (p. 30).

Essa citação de Winnicott me remete ao exemplo de Sara Nettleton a respeito do inconsciente receptivo, citado no segundo capítulo<sup>71</sup>, a saber, o exemplo da criança deitada no berço brincando com um objeto móvel vermelho pendurado sobre ele. O enriquecimento psíquico advindo do contato espontâneo com este objeto só foi possível porque o ambiente sustentou o bebê em seu estado tranquilo, permitindo-lhe a exploração espontânea. No exemplo de Nettleton nos vemos diante da importância da sustentação ambiental para que o bebê possa explorar o ambiente<sup>72</sup>; Winnicott fala do próprio desejo pela vida. Não precisamos de um grande esforço para inferir que a marcha (progressão) natural do bebê é, ao mesmo tempo, movimento para a vida e para os objetos. Movimentos indissociáveis. Este é o significado de *progressão* que quero aqui acentuar.

Chirban (2000) argumenta que o afrouxamento das fronteiras do *self* numa experiência de unidade com o outro, em suma, o momento estético (o terceiro estágio da experiência do *self*, como descreve Bollas), resulta, após a experiência, em um *self* mais integrado e aprimorado por uma vitalidade aumentada. Podemos pensar que, após o momento estético, os laços do indivíduo com a vida estão fortalecidos. Nesse sentido, quando o bebê se entrega ao objeto

---

<sup>70</sup> Deixarei de lado, nessa discussão, a regressão enquanto fator terapêutico, dimensão discutida por Winnicott (1954/2000) e Balint (1968/1993). Ideia que também está presente em Freud, como mostra Balint (1968/1993): “aprendemos com Freud que, clinicamente, a regressão pode ter quatro funções: a) como mecanismo de defesa, b) como fator da patogênese, c) como uma potente forma de resistência e d) como fator essencial da terapia analítica” (p. 118). Para o objetivo deste estudo chamarei atenção apenas para regressão enquanto afastamento da vida, em contraposição à progressão.

<sup>71</sup> Cf. página 83.

<sup>72</sup> A sustentação ambiental como o fio do astronauta que o liga à nave mãe.

primário em estado de *self* simples ele está progredindo em direção à vida. Por derivação, podemos conjecturar que um movimento semelhante acontece na entrega do indivíduo a um objeto estético na vida posterior, tal como nas experiências de Rhodes. Os momentos estéticos que ele vivenciou o sustentaram, fortalecendo seus laços com a vida e, conseqüentemente, permitindo que, mesmo sob a pressão da violência que sofria, ele não sucumbisse à regressão absoluta da pulsão de morte. Como compreender essa afirmação? O que significa fortalecer os laços com a vida? Vejamos.

Em seu texto “A localização da experiência cultural”, Winnicott (1971/2019) refere que embora os psicanalistas tenham se debruçado sobre a definição de *saúde*, entendendo-a como ausência de defesas rígidas, pouco se fez no sentido de compreender uma questão mais básica, isto é, o problema de saber o que é vida, independente de saúde ou doença.

Para Winnicott, essa resposta não pode ser encontrada na experiência instintual; não é a satisfação instintual que fará o indivíduo sentir que a vida vale a pena ser vivida, de modo que Winnicott (1971/2019) afirma que o analista pode curar o paciente (cura entendida como diminuição das defesas) sem nunca saber o que é que permite que o paciente continue vivendo. A ausência de doença, ele afirma, é saúde, não vida.

A vida só pode ser encontrada no terreno da criatividade. Já tangenciei este tema no tópico 3.2, sem, entretanto, fazer referência explicitamente à indissociabilidade entre vida e criatividade. Agora é importante que essa relação seja estabelecida, pois as experiências discutidas de Anne, Cole, Rhodes (e Jorge no próximo capítulo) revelam pessoas que se encontravam psiquicamente no limiar entre a vida e a morte.

Winnicott (1971/2019) afirma que o espaço potencial, espaço existente entre as áreas subjetivas e objetivas da experiência pode ou não se tornar uma área vital da vida psíquica do indivíduo. Podemos dizer, deste modo, que o espaço potencial é o lugar onde a vida acontece. É o lugar de criação, do brincar, lugar em que o indivíduo passa da pura existência para o viver propriamente. Naquilo que Winnicott (1971/2019) chama de “médica das boas experiências” (p. 163) (isto é, a experiência do bebê que é inserido inicialmente em um ambiente que se adapta plenamente a ele e que se desadapta gradativamente), “tudo o que acontece é pessoal para o bebê. Todas as coisas físicas são elaboradas pela imaginação e investidas da qualidade de algo que acontece pela primeira vez” (p. 163).

No tópico 3.3 já fiz algumas referências ao conceito de elaboração imaginativa, presente nesta afirmação de Winnicott. Me referi ao fato de que, por vezes, a elaboração imaginativa é



definida por Winnicott como sendo a própria psique, outras vezes a psique aparece como produto da elaboração (Dias, 2003). Em ambos os casos, o que permanece é a concepção de elaboração imaginativa como sendo aquilo que Loparic (2000) intitula “dação de sentido” (p. 370). Encontramos, então, na própria constituição do psiquismo, o problema do sentido de estar vivo, já que este sentido está condicionado à pessoalização (dação de sentido) das experiências (primeiramente as experiências corporais e depois todas as demais).

Prossigamos com outra afirmação winnicottiana:

para o bebê (se a mãe for capaz de fornecer as condições corretas), todos os detalhes da vida dele são exemplos de vida criativa. Todo objeto é um objeto “encontrado”. Se tiver a chance o bebê começa a viver criativamente e a usar objetos concretos para mostrar-se criativo neles e com eles. Se o bebê não tem essa chance, não existirá uma área na qual possa brincar ou ter experiências culturais; dessa maneira ele não terá ligação com sua herança cultural e não fará contribuições para o fundo cultural (Winnicott, 1971/2019, p. 164).

Algumas conclusões podem ser depreendidas desta citação de Winnicott. Em primeiro lugar, se tudo corre bem, os objetos encontrados adquirem sentidos pessoais, o que significa dizer que “estar vivo” passa a fazer sentido. O sentido de estar vivo é encontrado com os objetos, entre os objetos, na movimentação psíquica entre as imersões nos objetos (em estado de *self* simples) e o retorno produtivo, isto é, enquanto *self* complexo (Bollas, 1992/1998). Em segundo lugar, é preciso destacar a relação entre o sentido de estar vivo e a experiência cultural. É utilizando a herança cultural que cada um pode *ser* criativamente.

No mesmo texto, Winnicott (1971/2019) afirma que “em qualquer campo cultural, *é impossível ser original, a não ser com base na tradição*” (p. 160, grifos do autor). Para ser original é necessária uma integração da tradição. Ao ler a palavra tradição, quase automaticamente sou levado a Bollas (1987/2015) e sua afirmação de que a mãe suficientemente boa oferece uma “tradição de transformações produtivas” (p. 69). A originalidade no campo cultural advém do uso criativo das obras culturais, que são expressões vivas de transformações produtivas vivenciadas por inúmeras pessoas. Uso criativo no sentido winnicottiano de uso do objeto (Winnicott, 1971/2019). Isto é, como possibilidade de ser impiedoso, destruindo o objeto, que, entretanto, sobrevive à destruição. É assim que a centelha vital (Winnicott, 1957/1979) pode se tornar uma grande lareira, fortalecendo os laços do sujeito com a vida. Basta um pequeno passo associativo para reconhecermos aqui o uso feito por James Rhodes da música e seus compositores.

Boraks (2008) segue o questionamento winnicottiano sobre o que é estar vivo, definindo “estar vivo” como uma capacidade. Ela destaca que, para Winnicott, o sentir-se vivo se assenta,

inicialmente, no corpo. O corpo é o lugar privilegiado a partir do qual podemos alçar voo na direção de todas as outras experiências<sup>73</sup>. É o lugar onde iniciamos a vida “a partir do que nos é conhecido, do que é nosso e do que vivemos primeiramente de modo sensorial” (p. 113). O destino dessa vitalidade inicial, assentada no corpo, depende da presença de um ambiente capaz de acolher o bebê nos estados excitados e sustentá-lo nos momentos tranquilos<sup>74</sup>. É dos cuidados maternos, destaca Boraks, emergindo da vitalidade emocional e corporal (não intrusiva) da mãe, que o corpo do bebê poderá emergir como sede do estar vivo. A capacidade de estar vivo depende, portanto, da presença do outro. É a sustentação do outro que possibilitará a oscilação entre estados excitados e tranquilos sem que o sujeito tema despedaçar-se. Assim, a capacidade de estar vivo, para Winnicott, inclui a capacidade de alternância entre estados de ser. Inclui a capacidade de desintegrar-se e retornar à integração. Inclui mesmo a capacidade de abandonar momentaneamente o impulso fundamental para existir: “Pode-se dizer, assim, que estar vivo é ter e manter a esperança de recuperar a integração quando sentimos que a perdemos” (Boraks, 2008, p. 121).

Neste ínterim, chamo atenção para o reconhecimento de que esta capacidade de desintegrar-se mantendo a esperança de recuperar a integração é essencial para a vivência dos momentos estéticos. É apenas dispersando-se nos objetos, entregando-se como um *self* simples, que é possível usar os objetos para sonhar a realidade no processo de construção dos futuros. Para que este processo ocorra é necessário estar vivo para a própria experiência, e para isto é necessário que um processo semelhante tenha acontecido nos primórdios da vida, quando o ambiente transformou produtivamente o *self* do bebê, abrindo-lhe o campo da ilusão<sup>75</sup>.

Boraks (2008) prossegue:

Mais especificamente e dependendo do grau de integração alcançado, a capacidade de estar vivo liga-se à possibilidade de manter opostos em jogo, de *transformar em fonte de inspiração os nossos horrores*,

---

<sup>73</sup> Não à toa a elaboração imaginativa começa como elaboração das funções corpóreas.

<sup>74</sup> Seguindo Winnicott, Boraks (2008) destaca que a organização corporal da experiência é apenas a primeira de uma série de *transformações* que ocorrerão de modo não linear. Sem dúvida encontramos aqui uma das inspirações de Bollas (1987/2015) para a construção do conceito de objeto transformacional. Este objeto é inicialmente identificado com as transformações corporais, para, gradativamente, ser identificado com todas as demais transformações ao longo da vida.

<sup>75</sup> Descrevendo a experiência dessa forma, podemos ser levados a uma visão desalentadora das possibilidades de transformação, como se as experiências precoces instaurassem um ciclo inquebrável, que pode ser um ciclo bom ou mau. Se levássemos esta ideia às últimas consequências, chegaríamos à conclusão de que quaisquer esforços terapêuticos seriam inúteis. Todavia, como espero que tenha ficado claro para o leitor que chegou até aqui, não é esta concepção que estou defendendo nesta tese. Ao contrário, as experiências fictícias de Anne e Cole, bem como as experiências reais de James Rhodes e Jorge, mostram que encontros posteriores podem impulsionar transformações que talvez tenham apenas sido esboçadas na infância inicial.

*nossas confusões e nossos conflitos*, além de criar com eles um jogo que permita um novo lugar frente a nós mesmos e ao mundo (p. 121, grifos meus).

Coloquei em destaque um trecho dessa citação que penso ser bastante rico para o prosseguimento da argumentação que tenho tentado desenvolver. Não pretendo afirmar que ao falar sobre confusões e conflitos, Boraks esteja se referindo à teoria do conflito estético de Meltzer e Williams (1988/1994), entretanto, seguindo as palavras utilizadas pela autora (*transformar, inspiração, conflitos...*) sou imediatamente levado a termos como *objeto transformacional, encanto, conflito estético*, conceitos tão caros à tese que aqui desenvolvo.

Se compreendemos como uma das possibilidades de conflito, o conflito estético diante do objeto, podemos inferir que o indivíduo inserido numa tradição de transformações produtivas, e que, portanto, está vivo para a própria experiência, será capaz de se valer do conflito estético para emergir do conflito ainda mais vitalizado, visto que mais apropriado de partes antes dispersas do seu *self* que poderão ser utilizadas na projeção endopsíquica dos futuros. Estamos aqui diante de uma progressão contínua em direção à vida. Os laços com a vida estarão então mais fortalecidos.

*Conflitos, confusões e horrores* levam-me também a pensar na problemática da situação traumática de base, a qual elaboramos por meio dos trabalhos psíquicos. Transformar essa situação em fonte de inspiração é transformar em sonho, humor, arte etc. Transformar em relações. É utilizá-la, de algum modo, na nossa marcha em direção ao futuro.

É razoável considerar que o que James Rhodes realiza é exatamente transformar em inspiração seus horrores, confusões e conflitos. O título de seu primeiro disco (*Razor blades, Little Pills e Big Pianos*), o livro autobiográfico e o programa de TV na *Channel 4*, dão mostras disso.

É forçoso nos questionarmos, no entanto, se Rhodes teve a presença do ambiente compreensivo que Boraks assinala, e se foi então este ambiente que permitiu a transformação do horror em inspiração. Em sua autobiografia encontramos pouquíssimas referências à sua família nos seus primeiros anos. Ele comenta, entretanto, que antes dos abusos se iniciarem ele era uma criança reservada, mas que já gostava de música, dança e tinha uma imaginação fértil, estando “livre de muitas bobagens com as quais os adultos parecem viver sobrecarregados” (Rhodes, 2014/2017, p. 12), o que talvez nos dê alguma indicação de um ambiente razoavelmente acolhedor. Por outro lado, em um boletim de ocorrência policial escrito em 2010, Chere Hunter, diretora da escola fundamental de Rhodes, diz que ele implorou mais de uma vez para não ser mandado ao ginásio (para as aulas extracurriculares de boxe, nas quais o abuso

acontecida). Ela alega ter conversado com a mãe do menino sobre isso, e que esta comentou que havia percebido que James tinha se tornado mais arredio em casa e que não estava sendo “ele mesmo” (Rhodes, 2014/2017, p. 17). Apesar disso, Chere pontua que não se recorda de os pais terem cancelado a atividade. De fato, mais adiante, Rhodes conta que os abusos pararam apenas aos 11 anos de idade, quando ele mudou de escola. A própria diretora diz que embora pensasse que algum tipo de castigo físico estivesse sendo aplicado, jamais imaginou que fosse algo de caráter sexual.

Não tenho a intenção de agir como juiz dos pais de Rhodes ou da diretora, quero apenas indicar que onde houve uma falha do ambiente em protegê-lo, a música o acudiu. É claro que a música não pôde substituir o cuidado parental, muito menos apagar a violência que James sofreu, e a prova cabal disto é a tempestade emocional com a qual James conviveu (e talvez ainda conviva) durante toda a vida. Contudo, como já sublinhei, a música serviu-lhe de sustentação para que ele não caísse em abismos de morte sem fim.

O poeta Charles Bukowski (2007/2015), no poema “Um final plausível”, diz o seguinte:

deveria haver algum lugar para onde ir  
quando você não consegue mais dormir  
ou você cansou de ficar bêbado  
e a erva não funciona mais,  
e não me refiro a passar  
para o haxixe ou cocaína,  
eu me refiro a um lugar para ir além  
da morte que está esperando  
ou do amor que não funciona mais.  
deveria haver algum lugar para onde ir  
quando você não consegue mais dormir  
além de um aparelho de TV ou um filme  
ou comprar um jornal  
ou ler um romance.  
é não ter esse lugar para onde ir  
que cria as pessoas agora nos hospícios  
e os suicídios (p. 175).

Para James Rhodes, durante muito tempo este lugar foi a música. Depois, além desta, seu filho, seu amigo Matthew, Hattie, Billy Shanahan, Denis, entre outros. Para Anne Shirley este lugar foi a literatura. Depois, também além desta, os irmãos Cuthberts, sua amiga Diana e outros amigos de Green Gables. Para Cole Mackenzie, inicialmente este lugar foi a pintura, depois Anne, Diana e tia Josephine.

Cada um destes personagens, reais ou fictícios, encontra em objetos artísticos um lugar seguro. Um lugar que é, ao mesmo tempo, inquietante e acolhedor. Lugar de vida e uma espécie

de lugar de espera suportável<sup>76</sup> que permite a manutenção de um horizonte aberto através do qual se vislumbre a possibilidade do encontro e que possa se contrapor à repressão dos futuros.

---

<sup>76</sup> Agradeço ao meu colega Péricles Machado Jr. pela sugestão desta imagem tão pertinente.

## CAPÍTULO 5. DIMENSÕES DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

---

A intenção de todos os esforços humanos é estabelecer – ou provavelmente, restabelecer – uma harmonia envolvente com o entorno, para poder amar em paz.  
(Balint)

Ao longo desta tese abordei diferentes tipos de experiência estética, cada qual com a sua peculiaridade. Ao longo do percurso o leitor se deparou com expressões diversas que denotavam experiências estéticas variadas, tais como: impacto estético, momento estético, conflito estético, encanto. A partir dessas concepções me esforcei por descrever um tipo de experiência que propus denominar *conflito generativo*. Cunhei esta expressão numa tentativa de fazer dialogar diferentes ideias de certos autores que, a meu ver, como tentei argumentar no capítulo três, não estão em oposição, mas esclarecem diferentes aspectos da experiência humana na relação com os objetos estéticos.

Levando-se em consideração algumas definições possíveis de intersubjetividade, todas as experiências estéticas podem ser consideradas experiências intersubjetivas. Penso que compreender esse caráter intersubjetivo pode lançar luz sobre a ideia de que as diversas experiências estéticas se suplementam umas às outras. Nesta trilha, nas linhas que se seguem apresentarei uma argumentação baseada em duas hipóteses principais: em primeiro lugar, muitas das experiências intersubjetivas têm um caráter estético. Em segundo lugar, assim como diversos tipos de experiência intersubjetiva concorrem para a constituição subjetiva, experiências estéticas díspares, e mesmo aparentemente antagônicas, fazem parte desta constituição.

### 5.1. Experiência estética e intersubjetividade

Considerando as diferentes definições de intersubjetividade, Coelho Junior e Figueiredo (2004) afirmam que esta

costuma ser definida, em termos psicológicos, como sendo a situação na qual, por suas mútuas relações, numerosos (ou apenas dois) sujeitos formam uma sociedade ou comunidade ou um campo comum e podem dizer: nós. Pode ser definida também como sendo o que é vivido simultaneamente por várias mentes, surgindo então a denominação “experiência intersubjetiva” (Coelho Junior & Figueiredo, 2004, p. 13).

Tomando como base essa definição, o caráter intersubjetivo do conflito estético e do encanto se mostra relativamente claro. Ambas as experiências necessitam da presença de um outro, ao menos duas mentes, ou duas subjetividades em interação, para que a experiência se dê. É claro que se poderia contra-argumentar que as experiências estéticas nem sempre se dão na presença de um outro, pois muitas vezes o sujeito vive uma experiência diante de um objeto, seja uma obra artística ou não. No entanto, mesmo nestes casos, há um outro implícito, de maneira que se trata também de uma experiência intersubjetiva, considerando outra definição de intersubjetividade: “a capacidade de estabelecer-se inferências sobre intenções, crenças e sentimentos de outros, que envolveriam a simulação ou capacidade de “leitura” de estados mentais e processos de outros sujeitos” (Coelho Junior & Figueiredo, 2004, p. 13). Basta lembrar de Freud (1914/1996a) diante da estátua de Moisés, cuja experiência com a obra se encaixa perfeitamente nesta definição. Freud não apenas infere os estados mentais e intenções do escultor, como supõe que é exatamente o compartilhamento da constelação psíquica do autor no ato da criação que causa o efeito na audiência. Ou seja, mesmo que a experiência se dê na relação com uma obra, ainda assim, trata-se de uma experiência intersubjetiva.

Coelho Junior e Figueiredo (2004) apontam, a partir da tradição filosófica, psicológica e psicanalítica, quatro dimensões da intersubjetividade, quais sejam: intersubjetividade transubjetiva, traumática, interpessoal e intrapsíquica. Os autores defendem que todas essas dimensões convivem de modo simultâneo nos processos de constituição subjetiva, se suplementando, de modo que nenhuma delas pode ser considerada um polo ocupado de maneira exclusiva.

A primeira matriz de intersubjetividade, a transubjetiva, refere-se a uma “realidade primordial” (p. 16), anterior à separação interior-exterior. Tratar-se-ia de uma base prévia de acolhimento e sustentação de onde emerge a alteridade “como constituinte das experiências subjetivas, mas não por oposição e confronto, e sim por seu caráter de inclusão primordial” (p. 16). Coelho Junior e Figueiredo (2004) apresentam concepções de três filósofos que caminham

neste solo e que diferem por nuances conceituais: Max Scheler, Heidegger e Merleau Ponty. Por fim, resumem os autores, as diferentes ideias convergem para uma concepção de intersubjetividade que aponta para uma alteridade anterior ao eu, inaugural, “um solo trans-subjetivo, anterior inclusive à possibilidade instituída de um eu que venha a se opor ou a se relacionar com um outro” (p. 20).

No campo da psicanálise, penso que algumas imagens utilizadas por Balint (1968/1993) podem ajudar a vislumbrar do que se trata este tipo de intersubjetividade. Antes de aludir a elas, no entanto, é importante comentar brevemente algumas ideias do autor. O psicanalista húngaro discorda da concepção freudiana de narcisismo primário. Para ele, desde o útero o feto investiria profundamente no ambiente, pois sua dependência com o entorno é extrema, chegando a tal ponto que se houver uma grande discrepância entre a necessidade do feto e o que o meio pode lhe oferecer, a própria vida pode ser ameaçada. Entretanto, apesar do intenso investimento no meio, este ainda é um ambiente indiferenciado: “por um lado, ainda não há nele objetos e por outro, dificilmente terá uma estrutura e, em particular, limites nítidos em relação ao indivíduo” (p. 60).

Balint chama essa situação de *amor primário*, referindo-se ao investimento primordial realizado nas substâncias primárias necessárias à própria manutenção da vida. Ele compara a condição de amor primário do bebê à existência de um peixe dentro d’água ou à respiração pulmonar. Em ambos os casos, embora os elementos água e ar preexistam ao ser vivo, enquanto o peixe existir em harmonia com seu ambiente aquático ou nós, seres humanos, respirarmos sem dificuldades, estes elementos, embora absolutamente essenciais, passarão despercebidos. É na ausência deles que a necessidade de sua presença se torna evidente, quando então o investimento implícito que se fez nestes elementos tornar-se explícito. Além disso, ambas as situações implicam uma indiferenciação primária entre interno e externo: o ar que circula em nossos pulmões ou a água que nutre os seres marinhos estão concomitantemente no interior e no exterior, formando uma “mescla harmoniosa interpenetrante” (Balint, 1968/1993, p. 60) com o ser que faz uso destas substâncias. Penso que é correto dizer que neste ponto Balint descreve uma intersubjetividade transubjetiva.

Em outra dimensão de intersubjetividade, a interpessoal, nos deparamos com um campo de trocas entre sujeitos e organismos individuais. Em se tratando das interações precoces do bebê com o mundo adulto, Coelho Junior e Figueiredo (2004), enfatizam o fato de que este



mundo comparece de modo personificado, individualizado e concretizado em uma pessoa, por exemplo, a mãe:

É o campo em que gestos dirigidos a outros – atos parciais que os outros devem receber e a que devem responder, sendo o gesto uma ação incompleta que os outros completam e cujo sentido só se constrói e define na própria interação – estão na base do que vem a se constituir como significado compartilhado, como mente (consciência) e como self (Faar, 1980) (Coelho Junior & Figueiredo, 2004, p. 22).

A palavra gesto, na citação, traz-me à memória, imediatamente, a noção de gesto em Winnicott (1971/2019), e, conseqüentemente, a experiência estética denominada por Safra (1999a) de *encanto*. Sem me ater ao termo *mente*, na citação, para que não entremos na controvérsia no que tange à concepção de mente para Winnicott (a este respeito remeto o leitor às notas de rodapé 45 e 46, no terceiro capítulo), parece-me que a ideia de um gesto parcial que se completa e adquire sentido com a resposta do outro, é um bom modo de descrever o conceito de gesto em Winnicott. Sobre isto relembro a afirmação de Laurentiis (2007), já evocada, que sustenta, a partir de Winnicott, que para que o gesto se torne significativo é necessário um encontro do gesto com o mundo, seja um pedaço de cobertor ou mesmo a parede do útero.

A noção de encanto em Safra (1999a) é tributária do conceito de gesto em Winnicott e comporta esta dimensão do encontro. O exemplo de Ricardo é bem paradigmático. Safra responde ao gesto do menino, isto é, responde à veiculação de sua forma sensorial específica, e é neste encontro que se dá a experiência de encanto. Neste sentido, o relato de Safra poderia ser descrito como uma experiência pertencente ao campo da intersubjetividade interpessoal.

Penso, contudo, que o encanto se situa em algum lugar entre o interpessoal e o transubjetivo. Recorrerei novamente a Balint (1968/1993) para argumentar a este respeito. Para o autor, é na vida intrauterina que a mescla harmoniosa se apresenta em seu estado mais evidente, período em que “o feto, o fluído amniótico e a placenta são uma mistura . . . complicadamente interpenetrável de feto e de entorno-mãe” (p. 60). Poderíamos dizer que é a fase em que a dimensão transubjetiva da intersubjetividade se mostra em seu estado mais “puro”. No entanto, Balint entende o nascimento como um trauma que altera este equilíbrio com o ambiente, pois há uma mudança radical do meio, criando uma distância entre o entorno e o indivíduo (ou pelo menos aumentando a distância de modo considerável):

Os objetos, inclusive o ego, começam a emergir da mistura de substâncias e da ruptura da harmonia das expansões sem limites. Os objetos possuem, em contraste com as substâncias mais amistosas – contornos nítidos e limites claros, que desde então devem ser reconhecidos e respeitados. A libido não mais será um fluxo homogêneo que vai do id para o entorno; sob a influência dos objetos emergentes, surgem concentrações e rarefações em seu fluxo (p. 61).

Balint (1968/1993) entende, todavia, que, apesar da ruptura, se os cuidados com o bebê não forem excessivamente deficientes ou insensíveis, alguns objetos poderão conservar algo do investimento primário; por esta razão, Balint os propõe chamar de *objetos primários*. Estes objetos seriam, em primeiro lugar, a mãe, e posteriormente (e *espantosamente*, o autor ressalta), para muitas pessoas, os quatro elementos, que seriam símbolos da mãe arcaica: a terra, o ar, a água e, menos frequentemente, o fogo. Um fato por todos nós sabido, é que as pessoas tendem a procurar paz e tranquilidade longe do tumulto das metrópoles, e muitas vezes alcançam um sentimento de comunhão plena em meio à natureza, onde estes elementos se mostram em abundância. Não à toa, Roman Rolland, em carta a Freud (1930/1996), alude a um sentimento oceânico, numa clara referência ao elemento água, como modo de designar a sensação de eternidade que seria fonte da religiosidade. Algo próximo, me parece, ao que Balint denomina, na citação acima, *harmonia das expansões sem limites*. Recordo também ao leitor o que diz Marion Milner (1952/1987) a respeito do fato de que os momentos estéticos seriam expressões de vivências comuns da infância. Sobre isto, no capítulo quatro fiz referência, a partir de Milner, aos relatos de Wordsworth sobre seu sentimento de comungar com aquilo que via. Ou seja, a despeito da ruptura, a criança encontraria constantemente caminhos de retorno ao transubjetivo.

A partir disso, embora Balint (1968/1993) não utilize o termo transubjetivo, penso ser coerente argumentar, com base em suas ideias, que o nascimento marca um rompimento na transubjetividade, lançando o recém-chegado na senda da interpessoalidade, isto é, para a relação com objetos que passam a constantemente emergir das substâncias homogêneas. Todavia, quando os encontros se dão de maneira amistosa, algo do transubjetivo é recuperado. Quando o gesto espontâneo encontra eco na resposta do outro, se cria o objeto subjetivo, dá-se a experiência estética de encanto, e o indivíduo se vê recuperando algo da transubjetividade primeva.

Aliás, a relação entre a recuperação de uma mescla harmoniosa interpenetrante e a experiência estética é estabelecida pelo próprio Balint. O autor não se refere à especificidade da experiência de encanto, tal como encontramos em Safra (1999a), mas pontua que “o êxtase religioso e os sublimes momentos da criação artística” (p. 68) estão entre as formas de restabelecimento da condição primária. A referência ao êxtase religioso remete-nos ao uso da palavra êxtase por Marion Milner (1952/1987)<sup>77</sup> para descrever uma experiência que tem

---

<sup>77</sup> Cf. tópico 3.1.

proximidade com o encanto, e à relação proposta por Safra entre a experiência de encanto e a noção de sagrado.

Outra matriz de intersubjetividade, a traumática, é apresentada por Coelho Junior e Figueiredo (2004), a partir das ideias do filósofo Emmanuel Levinas. Para o filósofo lituano, haveria, no processo de subjetivação, uma “*passividade radical*, que seria a condição subjetivante básica” (Coelho Junior & Figueiredo, 2004, p. 20, grifos do autor). Nesta perspectiva, o outro é uma alteridade radical que não pode ser simplesmente assimilada, sempre ultrapassando nossa capacidade de acolher e compreender. Havendo, portanto, a impossibilidade de um encaixe perfeito entre eu e o outro, a experiência com este outro sempre se configura, em alguma medida, como um trauma que exige trabalho psíquico. Esta dimensão da intersubjetividade tem relação direta com a “situação traumática de base” (Figueiredo, 2014, p. 158) advinda da desproporção entre as forças pulsionais e da realidade e os nossos recursos elaborativos, ideia abordada no capítulo quatro.

Penso que o conflito estético se situa nesta dimensão. Este seria um acontecimento inelutável, já que o bebê, em algum momento, se verá diante de uma radical alteridade que ultrapassa suas possibilidades de assimilação, e que o impulsionará a um trabalho psíquico com vistas a, por meio da imaginação criativa, dar forma ao desconhecido. Por mais suficientemente bom que seja o ambiente primário em seu movimento de adaptação ao infante, algo sempre restará como excesso que convocará o indivíduo à realização de trabalhos psíquicos que envolvem, inevitavelmente, uma certa quota de sofrimento. A este propósito, Coelho Junior e Figueiredo (2004) lembram que em italiano *travaglio* é dor.

Algumas afirmações de Figueiredo (2006) e Bollas (1989/1992) a respeito do complexo edípico caminham nesta direção. O primeiro afirma, com base no pensamento kleiniano, que a relação dual com o objeto primário não é jamais completamente idílica, visto que um terceiro que ameaça a díade, ainda que fugidio, é muito precocemente vislumbrando nesta relação. O segundo defende a universalidade do complexo edípiano. Considerando a força de sua afirmação, transcrevo-a na íntegra:

Uma criança de seis meses não pode ter um complexo edípiano de uma de seis anos; o tempo deve passar. Mas um adulto terá tido um complexo edípiano e desejos edípianos, mesmo que ele não pareça ter um conhecimento triangular. Mesmo que isso tenha sido evitado devido à regressão a um nível pré-genital de organização, ou diminuído/distorcido em razão de uma fixação, ele ainda assim terá tido o seu complexo edípiano. Em outras palavras, não existe um só ser humano adulto com o qual não se possa discutir significativamente o amor edípiano de um pai, a rivalidade com o outro pai, e a angústia sobre a mutilação do corpo. A mente humana é mais do que suficientemente complexa para abarcar a aparente contradição entre a fixação pré-genital e o complexo edípiano que ocorre dentro da mesma pessoa (Bollas, 1989/1992, p. 119).

Tanto as afirmações de Figueiredo quanto de Bollas caminham no sentido de indicar que na relação primordial com o outro sempre tem lugar algo de traumático, de excessivo, que carrega dor, sofrimento e conflito. Além disto, a afirmação de Bollas a respeito da complexidade da mente humana, serve-nos de esteio para a defesa da coexistência de diferentes dimensões da intersubjetividade e de experiências estéticas diversas, como o encanto e o conflito estético, em um mesmo indivíduo.

Cintra e Ribeiro (2018) chamam de “portadores da triangularidade” (p. 73) todos aqueles elementos que marcam o desencontro entre o bebê e seu objeto primário, sendo estes a dor, o desconforto e, só posteriormente, a figura paterna. Estes são elementos que se situam sempre na borda da mônada mãe-bebê, funcionando como limite da almejada bem-aventurança absoluta e, ao mesmo tempo, como limite de uma fusão engolfante e tantalizante, permitindo o desenvolvimento de si na relação com o outro, na medida em que na “ausência de triangulação, o conhecimento e o pensamento ficam inibidos e as relações de amor e ódio prevalecem imoderadas” (Figueiredo, 2009, p. 44).

É neste sentido que reitero que o conflito estético faz parte da dimensão traumática da intersubjetividade e que existe de modo suplementar a outras modalidades de experiência estética, uma vez que, como pontuam Coelho Junior e Figueiredo (2004), uma experiência de subjetivação que consistisse na pura assimilação do mesmo (e, acrescento, sem conflito) permaneceria como o império da mesmice e originaria uma identidade constituída como “recusa à alteridade” (p. 21). Os autores afirmam ainda que, de certa forma, “a experiência traumática do outro é o contraponto necessário à experiência trans-subjetiva . . . para que de fato se constitua um campo de intersubjetividade” (p. 21). Ou seja, é na tensão entre o mesmo e o radicalmente outro que emerge um sujeito plural, multifacetado, constituído no contexto de um amplo espectro experiencial.

Avançando na ideia de um espectro de experiências estéticas-intersubjetivas, proponho a existência de um campo que vai da transsubjetividade à intersubjetividade traumática. Podemos conjecturar que o momento estético está mais próximo da experiência transsubjetiva, enquanto o conflito estético se situaria mais no terreno do traumático, estando o encanto, como já argumentei, em algum lugar entre o transsubjetivo e o interpessoal. Parece que o momento estético pode se dar na ausência de uma pessoa concreta, pode ser uma experiência com uma obra artística ou com elementos da natureza. O indivíduo se vê irmanado no objeto, perdendo suas fronteiras. O encanto, por outro lado, se dá no terreno interpessoal: é necessário um outro

que responda ao gesto para que a experiência se estabeleça. Parece, no entanto, que a resposta do outro, ao propiciar a experiência de encanto, ao constituir o campo da ilusão, pode levar ao momento estético, na medida em que este se dá em um borramento de fronteiras. No conflito estético, não há uma resposta do outro, e sim um outro que se apresenta em uma alteridade enigmática que obriga à realização de trabalhos psíquicos.

A última matriz de intersubjetividade, que Coelho Junior e Figueiredo (2004) descrevem a partir da perspectiva psicanalítica, comporta um aparente paradoxo, pois se trataria de uma dimensão intersubjetiva referida às instâncias psíquicas (o ego, o superego, etc.), e aos objetos internos, isto é, ao mundo intrapsíquico. Poder-se-ia argumentar que neste caso não se trataria de fenômenos intersubjetivos, pois estas “presenças de alteridade” (p. 23), já não são mais a real presença de um outro, mas sim compõem o que denominamos sujeito. No entanto, como contra-argumentação, os autores lembram a postulação freudiana de um psiquismo que não é configurado a partir da primazia do consciente, e sim “a partir do primado do inconsciente e da constante presença do conflito psíquico” (p. 23). De fato, para Freud (1923/1996) o ego é constituído por uma pluralidade de identificações. Os autores (Coelho Junior e Figueiredo, 2004) chamam a atenção também para a importância heurística, na psicanálise, dos conceitos de incorporação, introjeção e identificação.

Podemos pensar que as demais formas de intersubjetividade e, como tentei argumentar, as diferentes experiências estéticas, vão ser a base a partir da qual se forma esta última dimensão de intersubjetividade. Todas as facetas de nossa constituição subjetiva são atravessadas por estas diferentes experiências.

Aludindo ao pensamento de Derrida, Coelho Junior e Figueiredo (2004) reiteram a complementaridade das dimensões intersubjetivas, argumentando que “cada dimensão é sempre um apelo de suplemento endereçado ao outro, assim como cada dimensão procura no outro a suplência de suas fraquezas ou o controle suplementar de seus excessos” (p. 24). Proponho que o mesmo se aplica às diferentes dimensões da experiência estética, e sustento esta afirmação em Figueiredo (2014), que ao discorrer brevemente sobre a teoria do conflito estético de Meltzer e Williams (1988/1994), comenta que esta teoria apoia “a suposição de que o objeto transformacional primário [e, por consequência, seus derivados] não é apenas fonte de sustentação, continência e reconhecimento, mas também produtor de trauma, susto e

interpelação<sup>78</sup>” (Figueiredo, 2014. p. 100). Penso que isto sustenta minha asserção de um conflito generativo, conforme apresentei no terceiro capítulo.

A experiência vivenciada por Matilde Campilho, a qual fiz alusão no início do primeiro capítulo, pode exemplificar ilustrar estas ideias. Na entrevista a Eric Nepoceno, a poetisa conta uma situação de infância, em que visitando um museu em Londres, é impactada por um imenso quadro. Ela conta que seus joelhos fraquejaram ao se ver diante da obra, e que foi capturada por alguns minutos: “foi uma bofetada de beleza e de espanto”. A escritora prossegue, dizendo que mesmo que fosse criança, sentiu que aquela experiência teve a função de salvação, ainda que fosse apenas naqueles cinco ou dez minutos. Campilho conta que logo após o deslumbre com o quadro no museu, foi até sua família e lhes disse que viu “uma coisa”. Seus olhos brilhavam enquanto contava, “meu pai sempre conta que os olhos brilhavam”, diz a escritora. “Eles perguntaram, como bons adultos, mas o que era? E eu falei: não sei, mas era incrível”. Alguns anos depois, já na faculdade, folheando um livro de arte, encontrou o quadro que tanto tinha lhe impactado na infância, e descobriu que se tratava de uma obra de Jackson Pollock.

Que tipo de experiência estética Campilho viveu? A palavra “bofetada” e os joelhos fraquejantes parecem indicar um impacto estético: a poetisa se vê diante de algo que lhe causa um choque profundo. Poderíamos imaginar que a escritora também viveu um momento estético, que nos cinco ou dez minutos diante da obra, ela sentiu, em algum momento, uma sensação de comunhão com a beleza do quadro. Todavia, ela também fala sobre uma experiência de espanto. Espanto com o que? Com a força enigmática do quadro? Com a “coisa” que ela não fazia ideia do que era? Aqui talvez tenha se dado algo próximo de um conflito estético: de um lado a beleza da obra, de outro, o espanto com o desconhecido. Daí a bofetada de beleza e espanto, tal como um bebê diante da beleza materna (Meltzer & Williams, 1988/1994). Por fim, a pequena Matilde corre até seus pais e compartilha com eles a experiência que viveu. Poderíamos dizer: faz um gesto que eles respondem (ainda que com uma pergunta, “como bons adultos”), e essa resposta reverbera até os dias atuais, já que a lembrança permanece no pai, que conta e reconta a história. Em um curto período, portanto, a poetisa pode ter vivido diferentes experiências estéticas e intersubjetivas, cada uma acompanhando e suplementando a outra.

---

<sup>78</sup> Nas considerações finais, que nomeei como “À guisa de uma síntese”, pois proponho uma síntese das ideias desta tese a partir da noção de cuidado, discorro sobre estas que são, de acordo com Figueiredo (2009), funções do agente cuidador.

## 5.2. Jorge, o desconhecido

“Nunca teve amor, não sentiu o calor de alguém/ Nem sequer ouviu a palavra carinho, seu ninho não existiu. Sinceramente eu chorei de tristeza ao ouvir/ Tanta coisa que a vida oferece/ Que a gente padece/ Sem querer”. Esse é o refrão da música *A desconhecida*, lançada em 1973 pelo cantor Fernando Mendes. Trata-se de uma das músicas preferidas de Jorge, um paciente de uma instituição psiquiátrica no qual trabalhei durante algum tempo. De certo modo, o título da música reflete algo de minha experiência com Jorge. Ele era um homem sisudo, de quem pouco se sabia, um tipo de “desconhecido”. Praticamente não falava, e com muita resistência participava de qualquer grupo, dos diversos ofertados na instituição. Seu gestual refletia uma enorme falta de vitalidade. Caminhava lentamente com os braços flacidamente esticados para baixo, passando, por vezes, a sensação de que eles realmente estavam paralisados. No seu rosto um sorriso era algo que muito raramente se via. Podia passar horas sentado em uma poltrona no saguão da instituição, dormindo. Como compreender que o sono aparentemente o atraísse mais que as atividades de seu entorno?

A passividade sonolenta de Jorge me faz recordar um poema de Álvaro de Campos, no qual o sujeito poético espanta-se com seu próprio sono, que a visão de uma moça bonita do outro lado da janela consegue apenas minimamente romper:

Há um som de abrir uma janela,  
 Viro indiferente a cabeça para a esquerda  
 Por sobre o ombro que a sente,  
 Olho pela janela entreaberta:  
 A rapariga do segundo andar de defronte  
 Debruça-se com os olhos azuis à procura de alguém.  
 De quem?  
 Pergunta a minha indiferença.  
 E tudo isso é sono<sup>79</sup> (Pessoa, 2012 [1935], p. 272).

A moça procura alguém. Talvez procure o próprio sujeito, mas de seu estado de sono ele olha de soslaio para a janela entreaberta, espreitando com indiferença. Quem sabe os prazeres que poderia viver se se apresentasse de corpo inteiro na janela? Quem sabe que aventuras? Quem sabe o que poderia advir se perguntasse à moça quem ela procura? Mas o apelo do sono é maior do que os olhos azuis da moça do outro lado. A vida acontece lá fora, mas a atração do sono, Hypnos, o irmão gêmeo da morte na mitologia grega, como recorda Ferenczi (1924/2011), é mais forte que o chamado de Eros. Assim também parecia ser Jorge,

---

<sup>79</sup> Poema sem título.

continuamente sentado no saguão, observando a vida pela fresta nos intervalos entre um sono e outro.

Por que tanto sono? O que há de tão fascinante no mundo de lá? Ou que há de tão penoso no mundo daqui? Álvaro de Campos talvez nos ajude na resposta, quando afirma, no mesmo poema, que o sono do sujeito poético é “A soma de todas as desesperanças” (Pessoa, 2012 [1935], p. 272). O sujeito dorme porque está em estado de *(des)esperança*. Por que estar acordado, se aqui, no mundo de vigília, não há nada de bom que se possa esperar? Talvez a música de Fernando Mendes, que fala de alguém carente de amor, carinho, ninho e calor, expresse algo da experiência de Jorge. Se na realidade aqui fora estão ausentes estes elementos tão fundamentais, talvez na regressão ao sono estes possam ser encontrados.

Sobre isto, algumas ideias de Ferenczi podem vir em nosso auxílio. O autor chama o estado intrauterino de “*período da onipotência incondicional*” (Ferenczi, 1913/2011, p.49, grifos do autor), visto que nesta situação, estando na placidez e tranquilidade do corpo materno, o bebê teria a impressão de ter tudo o que quer e não ter nada a desejar. Ferenczi argumenta que após o parto, o primeiro sono do recém-nascido seria uma “*reprodução bem-sucedida da situação intrauterina, que preserva, tanto quanto possível, das excitações externas*” (Ferenczi, 1913/2011, p. 51, grifos do autor). Com o nascimento, tendo o bebê sido privado das condições ambientais idílicas do útero materno, lhe restaria ansiar por um retorno a este estado perdido. Assim, haveria um reinvestimento alucinatório nesta condição tão ansiada. Se houver, nos termos posteriormente descritos por Winnicott (1971/2019), um ambiente suficientemente bom que se ocupe do bebê, essa condição alucinada realmente se efetivaria. Deste modo, o estágio imediatamente posterior à saída do útero é descrito por Ferenczi (1913/2011) como sendo o “*período da onipotência alucinatória mágica*” (p. 50, grifos do autor), e por meio da atividade alucinatória desta fase, algo da onipotência incondicional intrauterina é revivida.

Ferenczi (1913/2011), no entanto, vai ainda mais longe, argumentando que mesmo na vida adulta o sono permanece como um movimento periódico de regressão ao período de onipotência mágica, e, por este caminho, à onipotência incondicional. Deste modo, todas as noites voltamos ao útero materno, regressamos às substâncias primordiais, nos termos de Balint (1968/1993). Retornamos à mais primitiva de nossas experiências transubjetivas.

O escritor romeno Emil Cioran, ao refletir sobre a tortura das noites insones, elenca a esperança como motivo para a força de atração exercida pelo sono: “O sono faz esquecer o drama da vida, suas complicações, suas obsessões; cada despertar é um recomeço e uma nova



esperança” (Cioran, 1934/2011, p. 83). Neste sentido, o sono teria o papel de nutrição, como se a cada noite recebêssemos diretamente do objeto materno a força necessária para enfrentar o dia seguinte. Esta ideia é corroborada por Ferenczi (1924/2011), que afirma:

Podemos igualmente constatar uma analogia profunda entre o estado de sono e o estado embrionário, no que se refere à função de nutrição. De dia os animais ocupam-se em obter alimento e em digeri-lo; mas a verdadeira absorção do alimento, ou seja, sua assimilação pelos tecidos, faz-se, a acreditar nos fisiologistas, mais durante a noite. Há um velho aforismo francês que diz “*Qui dort, dîne*” [Quem dorme janta]. Assim, o sono daria a ilusão de absorção de alimento sem esforço, o que se assemelha ao modo de nutrição intrauterino (p. 339, grifos do autor).

Ferenczi segue com uma série de exemplos que têm por objetivo apoiar sua proposição de que o sono é uma regressão ao estado intrauterino, os quais não reproduzirei aqui, o que nos distanciaria dos propósitos deste capítulo. Quero apenas enfatizar que a relação entre o sono e o estado de passividade original intrauterina coloca-o no campo da intersubjetividade transubjetiva, considerando as aproximações que realizei, no tópico anterior, entre a existência pré-natal e esta dimensão da intersubjetividade. Dentro desta perspectiva poderíamos considerar que a passividade sonolenta de Jorge seria um tipo de tentativa de manutenção constante de uma dimensão intersubjetiva em que as oposições da alteridade seriam cerceadas. Ou seja, seu sono poderia ser pensado como uma espécie de adesividade à intersubjetividade transubjetiva, como um modo de preservar o império do mesmo e manter a alteridade sempre do lado de fora.

Nos perguntamos, porém, por que essa adesividade à mesmice? Por que se privar do potencial enriquecimento subjetivo que pode advir do encontro com o outro? Adianto que, infelizmente, meu contato com Jorge, em virtude do pouco tempo que permaneci na instituição, não foi prolongado o bastante para que eu pudesse obter muitas informações objetivas sobre sua vida. Portanto, proporei algumas hipóteses baseadas na forma como fui afetado pela experiência com ele (minhas impressões, sensações etc., o que poderíamos denominar de impressões contratransferenciais), alguns poucos dados de sua história compartilhados por ele e, sobretudo, a partir de certas transformações observadas nele a partir de sua participação em um grupo que eu coordenava<sup>80</sup>, transformações que atribuo, em grande parte, a experiências de caráter estético. Vamos ao grupo em questão.

---

<sup>80</sup> Baseando minhas hipóteses neste último elemento, estou seguindo um caminho semelhante ao trilhado por Freud, quando infere a formação da patologia a partir do caminho da cura ou do que ele observa no tratamento. Para dar apenas um exemplo: os conceitos de repressão e resistência se impuseram a Freud no tratamento das histéricas após ele ter abandonado a hipnose e ter passado a utilizar a insistência como modo de sugestão sem transe hipnótico (Freud, 1910a/1996).

Sem saber exatamente como isto se daria, iniciei, por sugestão de uma pessoa da equipe, um grupo no qual reuníamos os pacientes em torno da música, como mais uma oferta de espaço de interação e, quem sabe, de vida. A proposta era simples: em cada encontro algum paciente propunha a música que cantaríamos na semana seguinte. Imprimíamos a letra, que era distribuída para cada um, colocávamos em cima da mesa uma caixa com alguns instrumentos de percussão, tais como pandeiro e chocalho, para que os pacientes ficassem livres para pegá-los e tocá-los, se quisessem, e cantávamos a música algumas vezes, acompanhados por um violão. Por fim, abríamos um espaço para que, quem quisesse, falasse sobre o que pensou ou sentiu ao cantar a música, ler a letra etc.

Jorge, como era seu costume, não se empolgou inicialmente para participar dos encontros, cuja participação era voluntária. Durante as primeiras semanas, antes de iniciar a atividade eu ia até o saguão encontrá-lo em “sua” poltrona e o convidava para se juntar ao grupo. Ele relutava um pouco, enquanto eu insistia tentando argumentar que poderia ser uma boa atividade, que ele poderia gostar etc. Por fim, ele dizia: “ta, daqui a pouco eu vou”, com um esboço de sorriso no rosto que me fazia pensar se se tratava de uma afirmação condescendente, apenas como maneira de me afastar e deixá-lo dormir, ou se ele realmente pretendia ir. Eu sorria de volta (com mais do que um esboço) e dizia, num tom brincalhão, mas que ao mesmo tempo, penso, refletia que eu estava falando sério: “beleza, vou te esperar. Se você não for, eu venho te chamar de novo, heim?”. Alguns minutos depois, eu o avistava entrar no espaço aberto onde o grupo se realizava, com seus passos lentos, seu andar que lembrava o movimento de um pêndulo, e o mesmo esboço de sorriso.

Passadas algumas semanas, uma virada aconteceu. Eu não precisava mais chamar Jorge. Quando o início do grupo era anunciado, ele mesmo aparecia, sentava-se e pedia um pandeiro para tocar. Via-se a animação em seus olhos, o rascunho de sorriso tendo se tornado riso de fato. Entretanto, quando eu lhe pedia que propusesse uma música para que cantássemos na semana seguinte, ele retrucava prontamente que não lembrava de nenhuma, como se sua mente fosse uma grande folha em branco. Novamente, a dúvida me surgia: ele não queria compartilhar ou realmente não lembrava? De todo modo, eu não insistia, sentindo que aquele era um limite a ser respeitado. Estar no grupo, e visivelmente contente por estar, já era, *per se*, um grande avanço.

Muitas vezes, a sensação que eu tinha ao estar com Jorge, era de um imenso vazio. Seu porte físico corpulento criava um sentimento paradoxal, como estar diante de uma paisagem

imensa, mas oca, como um grande cânion de onde se vê as marcas deixadas pelas erosões fluviais. Deveria haver muitas histórias nessas marcas, mas como acessá-las?

O refrão de uma canção da banda Simonami vem à minha mente quando penso neste período com Jorge: “Com quem estão minhas memórias? / Em que caixa guardaram minha história? / Me devolva.../ Se alguém perguntar de mim / Quero saber/ De onde vim...”. Em que caixa estava a história de Jorge? Quem poderia devolvê-la? Quanto a mim, o que eu sabia era que ele claramente começava a se animar em estar presente no grupo, ainda que silencioso, e se interessava também pelo pandeiro da caixa de instrumentos. Seria esse pequeno instrumento um pedaço de sua história?

Neste ínterim, me lembro de Bollas (1992/1998), e sua concepção de que utilizamos os objetos do mundo para expressar e articular o nosso idioma. O autor elabora uma alegoria para refletir sobre essa ideia. Ele propõe que imaginemos o idioma pessoal de uma pessoa como um fantasma. Imaginemos que estamos em sua casa e não enxergamos a pessoa, mas vemos as movimentações dos objetos. “Vemos” como esta presença fantasmagórica escolhe certos objetos, troca outros de lugar etc., de maneira que acompanhamos o fantasma enquanto ele “toma forma” através dos objetos, como um vento que os toca, fazendo com que nos apercebamos de sua intensidade, direção, temperatura etc. Embora não possamos saber o que estes objetos significam para ele, poderíamos, teoricamente, “registrar a disseminação das subjetividades representadas ao capturar o deslocamento dos objetos através do tempo” (p. 40).

Associo essa alegoria de Bollas à canção de Simonani referida acima, cujo título é *Fantasma*. Uma possível interpretação seria a de que o sujeito poético da canção se sente um fantasma por estar desprovido de sua história, como se fosse uma presença espectral, sem corpo, sem forma, passado, presente ou futuro. Em um vídeo do *youtube*<sup>81</sup>, Jean Machado, o compositor da canção, revela as motivações que o impulsionaram à sua escrita. Ele diz que conversando com suas colegas de banda, percebeu que elas tinham muita facilidade para lembrar de eventos de suas infâncias, enquanto ele pouco se recordava, o que passou a incomodá-lo. Por mais que se esforçasse, não conseguia pinçar grandes memórias. Até que um dia, próximo do Natal, assistindo o filme *O grinch* (um filme de comédia clássico dessa época do ano, em que o protagonista carrancudo odeia o Natal em função de certos eventos pessoais dolorosos associados a ele) acessou certas recordações de sua infância e inspirou-se a escrever a canção. As estrofes da composição dizem o seguinte:

---

<sup>81</sup> Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=U1o1VT39wrc>

Foi você que me viu cantar sozinho  
 Dançar no meio da sala pelado  
 Ninguém como você soube me vigiar  
 Enquanto eu roubava a bolsinha da minha avó  
 Pra jogar fliperama  
 Peguei o chocolate daquele colega de classe  
 O que ele não me deu  
 E na fila da venda eu roubava knorr pro meu frango  
 Você foi o meu companheiro  
 Pra agarrar a folha da palmeira e rodar  
 Igual Tarzan  
 Pra sentar no meu carro de papelão e viajar até o céu

Em um comentário escrito a respeito do vídeo, no próprio *youtube*, Jean reflete que o “você”, que vê o sujeito da música, é ele mesmo. Ou, expandindo, somos nós, quando acessamos nossas memórias e nos vemos em nossas alegrias, tristezas, fantasias e traquinagens da infância. Somos nós quando éramos nosso próprio companheiro, vivendo as experiências, registrando-as e criando um sentido de historicidade. Tomando a liberdade de propor outro olhar para a canção, esta me remete também à importância da testemunha, de alguém que nos olhe, que nos reconheça, de modo que as traquinagens da imaginação (Barros, 2010) se corporifiquem na presença de um outro e nos animem para a vida, tal como na experiência de Matilde Campilho com o quadro de Pollock.

Apesar de Campilho estar sozinha no momento do espanto com o quadro, logo depois ela compartilha a experiência com seus pais, e, como a poetisa comenta, seu pai sempre lembra desta história. Ele se torna uma testemunha perene do brilho dos olhos da pequena criança, e um guardião desta lembrança. Matilde pôde muitas vezes acessá-la por meio do pai, e mesmo quando isto não for mais possível, mesmo quando o pai não mais estiver presente, esta reiterada experiência de ter seu brilho testemunhado por um outro, talvez perpetue em Matilde esse brilho. Como uma estrela que não está mais lá, mas cuja luz continua chegando aos nossos olhos, a luz dos olhos de Matilde refletida nas lembranças do pai, talvez continue sempre chegando a ela e iluminando suas noites escuras.

Neste sentido, a canção de Simonami parece refletir uma experiência que diverge da de Campilho, em certos aspectos. Isto é, ela parece conter um tipo de lamento pela ausência de um outro que reflita as memórias do indivíduo. É como se as traquinagens narradas pelo autor, as brincadeiras que denotam a vitalidade infantil, tivessem se perdido no vácuo. Parece tratar-se aqui da ausência de uma experiência interpessoal satisfatória, a saber, uma dimensão intersubjetiva em que o gesto pessoal se completa com a resposta do outro. O sujeito da canção, diferente de Campilho, parece ver seu brilho perdendo-se no espaço infinito, e não retornando

para si. Do ponto de vista das experiências estéticas, faltou-lhe, talvez, experiências de encanto (Safra, 1999a), nas quais o indivíduo pode constituir, a um só tempo, o mundo e a si mesmo.

Outra canção da mesma banda, também da autoria de Jean Machado, parece expressar ideia semelhante. Na música “Pedido ao pássaro”, o sujeito anseia desesperadamente por uma resposta, ao cantar na primeira estrofe:

Vai! Voa longe  
E descubra o lugar onde eu deveria estar  
Vai! Voa longe  
E pergunta para o mar onde ele pode estar  
(Leva essa carta)  
Um pedido de resposta pra tanta solidão

Muitas canções desta banda, aliás, particularmente a do álbum de sugestivo título “Então morramos”, no qual se encontram as duas composições já referidas, abordam a solidão advinda do desencontro, o que poderíamos pensar, do ponto de vista das dimensões da intersubjetividade, como expressões de frustrações na experiência interpessoal. A música “Irmã”, por exemplo, alude à ausência desta figura tão querida. O sujeito da canção diz nas últimas estrofes:

Dois anos pra longe de mim, você foi e eu achei  
Que ia morrer  
Planejei o meu futuro todo pra correr e seguir  
O seu caminho  
E talvez te alcançar, minha irmã  
Pra poder te ver de perto  
E também pra te levar, minha irmã  
E fazer você viver bem do lado  
Da minha vida.

Em outra canção, intitulada “Soledad”, entoada em espanhol, o sujeito canta na primeira estrofe:

Saí de casa, não fugi, meu pai me deixou ir  
Voltei para minha casa, para meus velhos medos  
Para minhas velhas dúvidas, para minha conhecida  
Solidão (Tradução nossa)<sup>82</sup>

Ainda em outra composição, com o título “Janela”, o sujeito parece aludir a um desejo suicida, ao cantar:

Eu escalo a cama do alto e  
Olho de dentro pra fora  
Miro a janela pro salto e  
O medo estoura o meu coração

---

<sup>82</sup> Trecho original: “Me fui de casa/ no huí, me padre me dejó ir/ Volví para mi casa, para mis miedos antiguos/ Para mis viejas dudas, para mi conocida/ Soledad”

Me aperta o sangue  
 Tanto que corte nenhum vaza  
 O Sol não aumenta o calor  
 E eu já não sinto mais nada

Chega, o tempo da sua vez  
 De que contar até três  
 Não faz passar  
 Não faz passar  
 Deixa, eu nem quero mais  
 Não vou mais fazer por onde  
 Parece que tudo se esconde de mim.

Fiz esta pequena digressão nas músicas de Simonami porque penso que a poesia destas canções pode arejar a experiência árida com Jorge, nos oferecendo substratos poético-simbólicos que possam inspirar a reflexão e, mais do que isto, me auxiliar a dar alguma forma a algumas sensações disformes oriundas do encontro com ele.

Na última canção citada o sujeito poético parece referir-se inicialmente a um suicídio literal. Ele olha por uma janela e pensa em saltar. Ele não o faz, paralisado pelo medo, mas, na sequência, alude a uma anestesia de suas próprias emoções: ele não sente mais nada. No fim, expressa uma desistência (da vida?), justificando que tudo se esconde dele. Parece, portanto, que o sujeito passa do suicídio objetivo para o suicídio simbólico: a mortificação de suas emoções (“eu já não sinto mais nada”) e de seu ímpeto para realizar qualquer coisa (“não vou mais fazer por onde”). Seria este o desfecho de todos os desencontros narrados nas outras canções? A escassez de experiências de intersubjetividade interpessoal levaria o sujeito a saltar por uma janela simbólica?

Em *Soledad* o sujeito fala de uma saída de casa com a “autorização” do pai e um retorno para a solidão antiga e conhecida. Isto indica que a solidão já existia apesar da presença física do pai. A “autorização” talvez seja, nesse caso, a própria expressão do desencontro que levou à solidão. Tratar-se-ia, talvez, de um pai que não insiste, que não mostra interesse ou alegria pela presença do filho. Seria como se Campilho, ao voltar para o pai contando-lhe extasiada o que viu, encontrasse um pai que não se importa, que não demonstra interesse ou que talvez nem mesmo tenha se dado conta da ausência da filha durante aqueles minutos. Quem sabe se daí se derivaria um sentimento de abandono e de conseqüente solidão? Isto me faz pensar em minha experiência com Jorge e minha insistência para que ele participasse do grupo. Talvez ele a tenha sentido como um convite à existência. Como um chamado para fora da solidão em que se encontrava. Não estou em posição de afirmar que a ideia do suicídio literal tenha em algum momento passado pela mente de Jorge, como parece ter se insinuado ao sujeito da canção. Contudo, a última estrofe da composição, a partir da qual hipotetizo a ideia de suicídio

simbólico, parece refletir algo da experiência de Jorge. Ele "não faz mais por onde" e parece não querer muita coisa além de permanecer passivamente em sua poltrona. Que desencontros podem ter ocorrido na vida de Jorge que o levaram a essa aparente desistência? Isto nos leva de volta à ideia de brilho, presente no relato de Matilde Campilho. Enquanto a poetisa encontrou reflexo nos olhos de seu pai, o sujeito da canção parece não ter semelhante sorte (e, quem sabe, tenha sido assim também com Jorge), pois o outro, que poderia oferecer um reflexo especular, se esconde dele.

Essa referência ao brilho nos remete à centelha vital, o impulso inato para a vida, para o crescimento, que Winnicott (1957/1979) defende que existe em todo o bebê. Esta centelha precisa ser apoiada pelo entorno, que precisa oferecer as condições necessárias para que ela se prolifere. Sabemos que para que uma faísca se torne uma fogueira, algumas condições são necessárias, entre elas a presença de oxigênio. Talvez o leitor já tenha feito a experiência de colocar um copo sobre a chama de uma vela, e percebido que em poucos instantes a vela se apaga por falta de ar. Mas o contrário também é verdade, uma vela dificilmente ficará acesa em um ambiente muito ventoso. A chama frágil da vela, necessita, portanto, de condições específicas para que permaneça existindo.

Aqui a metáfora de Balint (1968/1993) sobre o oxigênio torna-se ainda mais pertinente, visto que diz respeito às condições imprescindíveis que permitem a proliferação da centelha vital. Retornando a Winnicott (1971/2019), este nos aponta a função de espelho da mãe e da família como uma destas condições. O autor propõe que, em um contexto saudável, quando um bebê olha para a mãe, o que ele vê em seu rosto é ele mesmo. Isto é, se uma mãe e seu bebê estão em sintonia, em uma "conversa amorosa" como diria Klein (1952/1991b, p. 122), o que se apresenta no rosto da mãe, é algo relacionado ao que ela vê em seu bebê. Logo, o bebê, ao interagir com a mãe, vê algo de si mesmo nela. Do ponto de vista da intersubjetividade interpessoal, o gesto do bebê se completa e adquire sentido nas expressões da mãe, em sua voz, em seus estados de espírito transmitidos ao bebê etc.

Se essa troca não acontece, se a mãe não reage, se não devolve ao bebê o seu gesto, e se isto se torna um padrão de inter-relação, consequências severas podem advir. Winnicott (1971/2019) afirma que a própria capacidade criativa da criança pode atrofiar-se e a percepção objetiva vai tomando o lugar da apercepção, visto que o bebê se acostuma à ideia de que não pode ver-se no rosto da mãe, apenas perceber a face materna. A percepção objetiva toma lugar, então, "do que poderia ser o começo de uma troca significativa com o mundo, um processo de

mão dupla no qual o autoenriquecimento se alterna com a descoberta de sentido no mundo das coisas vistas” (Winnicott, 1971/2019, p. 180).

Da perspectiva das dimensões da intersubjetividade parece que, quando tal estado de coisas se instala, significa que houve uma passagem abrupta da intersubjetividade transubjetiva para a traumática. Em termos da experiência estética, podemos conjecturar que nestes casos a intensidade do conflito estético ultrapassa o nível do saudável. Talvez daí decorra uma adesividade à transubjetividade vivida ou fantasiada, como modo de livrar-se a todo custo do peso da alteridade.

Em trabalho anterior (Santos & Migliavacca, 2020) apresentei a idealização retrospectiva de um estado imperturbado, pré-ambivalente, como um dos componentes presentes no suicídio melancólico, que se configuraria como uma espécie de regressão radical. Esta seria precisamente uma forma de fugir do peso do mundo, que, para o melancólico, seria demasiado. Agora, tendo contato com a concepção de diferentes dimensões da intersubjetividade, penso que podemos pensar esta regressão como uma tentativa de retorno à intersubjetividade transubjetiva. Me parece que, em parte, visto que estamos considerando a passividade sonolenta de Jorge como uma adesividade à intersubjetividade transubjetiva, isto apoia a ideia de pensar sua experiência como uma espécie de suicídio simbólico.

É interessante que, ao narrar a história de espanto para Eric Nepomuceno, Campilho enfatiza que seu pai sempre conta que “os olhos brilhavam”. Dois importantes pontos podem ser apreendidos dessa frase. Em primeiro lugar, ela não viu seus próprios olhos brilhando (e como poderia ver?), ela sabe disso por meio das lembranças de seu pai. Em segundo lugar, é de se notar que a poetisa diz “os olhos” e não, “meus olhos”. Não tenho pretensão de afirmar a existência de motivações inconscientes para esta maneira de Campilho falar de sua experiência, mas quero tomá-la apenas como material para prosseguir na reflexão a respeito do papel especular da família, tal como aparece na pena de Winnicott (1971/2019). Quando Campilho refere-se de modo genérico a “os olhos”, parece que a experiência se coloca em uma área transicional, um espaço potencial. De quem eram os olhos que brilhavam? De Matilde, inferimos pelo contexto da história. Mas podemos pensar que os olhos do pai também brilhavam. O que sabemos é que havia olhos brilhantes nesse encontro: Campilho brilhando extasiada pela experiência estética que acabou de ter, e o pai vibrando ao ver a alegria nos olhos de sua filha.



Quando Campilho corre para seus pais, e o brilho dos seus olhos resplandece nos olhos de seu pai, ela se vê ali. Mas o que ela vê não é apenas brilho no sentido objetivo do termo. O que ela vê é seu ímpeto para a vida. É a capacidade de se encantar com as coisas, de fruir, de se extasiar. Ela vê sua própria capacidade de reconhecer a beleza do mundo e, como corolário, pode reconhecer-se em um mundo onde a beleza é possível. Daí adviria também a capacidade de criar beleza por si mesma, o que, entre outros modos, ela faz com sua poesia.

Podemos pensar que Campilho viveu uma experiência de encanto, na qual aconteceu a experiência de amor, de verdade, beleza e encarnação (Safra, 1999a), e que pôs em marcha a formação de *genera* psíquicos. Neste ponto, remeto o leitor ao que propus no capítulo três sobre a relação entre as experiências de encanto e a formação de núcleos de criatividade inconsciente. Argumentei que é a experiência primordial de encanto que dá origem ao que Bollas (1992/1998) chama de *primal genera*, um núcleo generativo inicial. Neste sentido, podemos entender que o momento estético de Campilho com a obra, que se desdobra numa experiência de encanto com o pai, coloca em movimento um núcleo de criatividade que se expressa, dentre outras coisas, em sua produção poética. Evidentemente, não estou afirmando que esta experiência única tenha sido decisiva para a constituição subjetiva da poetisa. Proponho apenas que possamos pensá-la como um emblema de outras experiências semelhantes vividas em tempos precoces de sua existência. Talvez tenha sido este tipo de experiência que Jorge não viveu, o que precarizou a constituição de seus núcleos de criatividade. Deste modo, ao invés de criar a partir da beleza que recebeu e reconheceu em si mesmo, ele foge, por meio do sono, da feiura do mundo<sup>83</sup>.

Em certa ocasião, eu participava de um grupo diferente, coordenado por outra pessoa da equipe, quando Jorge, estando ao meu lado, começa a cantarolar baixinho uma canção. Tratava-se de “A desconhecida”. Eu lhe pergunto o título da canção e quem a cantava. Em seguida, digo: “Olha, que legal! Vamos cantar essa no próximo encontro?” Ele concorda. Eu digo que vou providenciar a impressão das letras. No mesmo dia, algum tempo depois, estando eu ainda na instituição, Jorge me aborda para confirmar se havia escrito o título da música corretamente.

Neste ínterim retomo o que afirmei sobre minha insistência com Jorge e a comparação com a música de Simonami. Talvez, quando insisto amorosamente, de modo não intrusivo, realizo, na relação com Jorge, uma função especular, pois lhe digo, implicitamente, que o estou

---

<sup>83</sup> A concepção balintiana de uma área de criação (Balint, 1968/1992) pode ser útil nesse ponto de nossa reflexão. Mas deixarei isto em suspenso, por ora, já que no próximo tópico abordarei a teoria de Balint sobre as áreas da mente.

vendo e que, logo, ele existe. Talvez, ao fazê-lo, eu tenha anunciado a ele, tacitamente, que ele poderia me usar como um espelho, função que se solidifica quando não deixo que a canção balbuciada se perca no espaço vazio. Eu a reflito a Jorge, potencializo a frágil centelha vital, funcionando como uma caixa de ressonância, ao reconhecer no “cantarolar de Jorge o tremular da vida<sup>84</sup>”. Uma paciente de Winnicott (1971/2019) comenta em certa ocasião: “Não seria horrível se a criança olhasse no espelho e não visse nada?” (p. 185). Será que algo assim se deu na vida pregressa de Jorge? Será que comigo ele pode começar a se ver?

Por que Jorge, que tantas vezes afirmava não lembrar, compartilha a canção ali, naquele momento preciso? Interessante notar que Jorge não se dirige diretamente a mim, mas cantarola a canção livremente, como que lançando-a no espaço intersubjetivo. Como um pescador Jorge lança a isca, e eu a fisgo. Mas a isca, neste caso, é uma fagulha, uma faísca que se acende por um breve instante. Como alguém que acende um fósforo em um lugar escuro, e por alguns instantes se pode ver os contornos do seu rosto antes que a luz se apague, Jorge mostra-se ali, fugazmente, no cantarolar da canção<sup>85</sup>.

Penso que quando, sinceramente e espontaneamente, surpreendo-me e me alegro com a cantoria de Jorge, e transpareço para ele meu estado animado, o que faço é servir como uma espécie de guardião e propagador de sua chama, de sua centelha vital. Como se eu fosse um objeto inflamável a quem a chama é transmitida e que deve permanecer crepitando até que quem a transmitiu tivesse os materiais necessários para manter a chama acesa. Lembro-me aqui de Cintra (2017), que ao refletir sobre o conceito kleiniano de identificação projetiva, afirma que em certas situações, este mecanismo pode ser usado como um fenômeno transicional, como um jogo de toma-lá-dá-cá, como se o indivíduo dissesse: “toma, finge que é seu, depois você me devolve”. Parece-me que foi algo desta natureza que se deu entre mim e Jorge.

Tantas vezes eu o havia convidado a sugerir uma música, mas ali, naquele outro grupo, que tinha outra finalidade, ainda que na mesma instituição, mas em um espaço “neutro” (isto é, em que não havia a “exigência” de compartilhar uma música), ele lança sua canção no ar, como

---

<sup>84</sup> Agradeço ao professor Gilberto Safra pela sugestão desta tão bela expressão e pela indicação, durante o exame de qualificação, da possibilidade de compreender minha experiência com Jorge por esta via.

<sup>85</sup> Esta é uma metáfora dita por Ogden (2020) a Jim, um paciente adolescente em uma internação psiquiátrica. Se tratava de um paciente silencioso, apático e inexpressivo, que parecia não saber por estava ali (se encontrando regularmente com o analista). Um dia, para surpresa de Ogden, no meio de uma sessão, Jim lhe pergunta se ele assistia TV. Ogden considera esta pergunta não como um comentário simbólico, mas como uma maneira de o paciente perguntar “Quem é você?”. O psicanalista responde que sim, assistia muita TV, e depois de um tempo comenta: “Você já viu alguém acender um fósforo num lugar completamente escuro, talvez numa caverna, de maneira que tudo se ilumine, se torne visível – ou ao menos quase tudo – e depois, no instante seguinte, escurece de novo, mas não fica tão escuro como antes?” (p. 37).

uma criança brincando de balão. Ele não diz: “olha, pensei nessa música para cantarmos”. Essa tarefa fica a meu cargo. Eu pego o seu “balão”, guardo comigo, e assumo a responsabilidade de trazê-lo na próxima semana.

Na semana seguinte cantamos a música de Jorge. Depois disso ele se torna visivelmente o membro mais interessado e que conduz os outros participantes nos encontros posteriores, dando a deixa para iniciar a cantoria. Pouco a pouco, durante os encontros, Jorge vai revelando pequenas lembranças de sua vida: os bailes que gostava de frequentar, os shows de um cantor romântico que adorava, o fato de, segundo ele, ter tocado violão na juventude e o desejo de voltar a tocar. Como na alegoria de BOLLAS (1992/1998), Jorge vai se corporificando, ganhando forma. Ele vai deixando de ser uma presença fantasmagórica, como na música de Simonami, e conseguindo contar de onde veio.

Um dia Jorge me pergunta se posso ajudá-lo a procurar escolas de música, pois quer fazer aulas de violão. Procuramos juntos, na *internet*, telefones de escolas próximas de sua casa. Ele anota alguns números, decidido a entrar em contato. Algum tempo depois, ele revela o desejo de comprar um violão e o desânimo pelos altos preços daqueles que pesquisou na *internet*. Eu digo: “Não, Jorge, têm violões muito mais baratos”, e indico um lugar onde poderia encontrar violões baratos. Ele pergunta se eu posso ir com ele procurar. Como dali a poucos dias as minhas férias se iniciariam, eu lhe digo que quando eu retornasse eu poderia acompanhá-lo. Algumas semanas depois, quando volto, ele diz que já havia comprado um violão e se matriculado numa escola de música perto de sua casa. Na semana seguinte ele traz o violão, e muitas vezes o utilizo para acompanhar o grupo. Jorge observa, com expressão alegre. O convido muitas vezes a tocar junto comigo, mas ele recusa, tímido, dizendo que ainda não sabe. Meses depois, quando precisei deixar a instituição, eu lhe presenteio com um DVD do cantor romântico que Jorge gostava. Ele abre um sorriso largo e me dá um abraço extremamente afetuoso.

### **5.3. Jorge, Balint e as três áreas da mente**

Penso que a música que Jorge escolhe para cantarmos é bastante emblemática. Uma música que expressa desalento, falta de carinho, de amor e de ninho. Terá sido o grupo um novo ninho para Jorge? Algumas ideias de Michael Balint podem nos ajudar a refletir sobre essa experiência.

Balint (1968/1993) propõe uma topografia da mente em que esta seria formada por três áreas: a área edípica, a área da falha básica e a área de criação. A área edípica, bastante conhecida dos psicanalistas, se instaura com a emergência da triangularidade. A área de criação seria uma área em que não haveria objetos. Esta seria uma área difícil de observar ou descrever o que nela acontece, visto que nossos métodos analíticos seriam destinados à análise do que se passa no campo relacional. A área da falha básica seria relativa à relação dual. Deste modo, a fim de facilitar a compreensão de cada uma dessas áreas, Balint associa cada uma a um número. A área de criação corresponde ao *um*, a falha básica ao *dois*, e a área edípica ao *três*.

Expandirei um pouco mais a definição e características de cada uma destas áreas, mas primeiro quero destacar um ponto importante e interessante da conceituação de Balint (1968/1993). Para o autor, ao contrário do que poderíamos intuitivamente imaginar, as áreas da mente não se desenvolvem do um para o três, isto é, da área da criação para o nível da triangularidade edípica, passando pelas relações duais próprias da falha básica. A primeira área a se constituir, de acordo com o analista húngaro, é a da falha básica, visto que ela se estrutura logo após a ruptura provocada pelo nascimento. A área edípica se configuraria como uma complexificação da área da falha básica, enquanto a área de criação se constituiria como uma simplificação desta (um retorno ao Um, uma tentativa, poderíamos dizer, de regresso à transsubjetividade). Deste modo, entendemos que primeiro é necessário haver o encontro com o outro para que seja possível se constituir um psiquismo capaz de criação.

Voltemos então o olhar, agora, para a área da falha básica. Esta área seria mais primitiva, onde o bebê se encontra logo após o nascimento. Seria o campo de uma relação dual, em que, saindo da mistura interpenetrante harmoniosa, o outro começa a se apresentar ao bebê com seus contornos, sua diferenciação, o que cria no bebê o sentimento de uma falta, já que, cada vez mais, certas lacunas limitam a sensação anterior de uma completude absoluta. A origem da falha básica seria uma discrepância entre as necessidades biopsicológicas do indivíduo em suas fases formativas mais precoces, e “o cuidado material e psicológico, e a afeição disponível em momentos relevantes” (Balint, 1968/1993, p. 20).

Balint (1968/1993) utiliza a palavra falha, pois, segundo ele, muitos pacientes utilizam essa palavra para referir-se à sensação de uma falha dentro de si. Eles não a sentem como um conflito ou um complexo, mas sim como uma falha causada por alguém que falhou ou descuidou-se deles. Diferente da área edípica, a força dinâmica que se origina desta área não tem a natureza de um conflito, mas sim de uma espécie de deficiência a ser corrigida. O

acréscimo do adjetivo “básica” tem por objetivo apontar que essa área pertence a um nível mais elementar do que o edípico, fazendo parte do terreno da psicologia bipessoal. Além disto, o termo serve para marcar o fato de que esta área envolve tanto o corpo quanto a mente em diferentes níveis, de maneira que sua influência provavelmente se estende pelo todo psicobiológico do indivíduo<sup>86</sup>.

Da perspectiva das matrizes de intersubjetividade, podemos argumentar que a falha básica se instaura na ruptura da intersubjetividade transubjetiva, lançando o indivíduo na senda irrefreável das outras dimensões intersubjetivas, incluindo a traumática. Em certo nível, a falha básica seria inevitável, pois após o nascimento haveria, inelutavelmente, um certo desencontro entre a provisão ambiental e as necessidades do indivíduo. Do ponto de vista clínico, ao trabalharmos na área da falha básica de um paciente, não teríamos como objetivo criar canais de descarga para uma pulsão insatisfeita ou ajudá-lo a elaborar um conflito, como se daria no nível edípico. Ao invés disso, a função analítica deve voltar-se a preencher uma lacuna, a oferecer os meios para que uma ferida cicatrize, ou seja, para que algo da experiência transubjetiva seja recuperada. Seria o conceito de falha básica um bom operador para pensar na vivência de Jorge?

Infelizmente meu trabalho com Jorge durou apenas alguns meses, pois, por razões profissionais, não pude prosseguir na instituição, de maneira que não pude conhecer mais de sua história pregressa. Foram semanas até que ele começasse a expressar seu interesse pelo grupo, outras semanas até expressar claramente seu interesse pelo violão, e ainda outras até que, pouco a pouco, com frases compartilhadas aqui e ali, ele fosse lançando gotas de sua história. O que soube, então, neste processo à conta gotas, é que há muitos anos ele havia migrado do Nordeste, e que, segundo ele, havia frequentado muitos bailes na juventude. Falava com saudade da música, da dança e das moças que conheceu. O que aconteceu que o teria feito sair dessa vida erotizada, vitalizada, para a imobilidade sonolenta nas poltronas do saguão?

Em virtude do contato breve com Jorge, hoje, ao pensar sobre ele, sinto-me numa posição semelhante ao sujeito da canção que ele escolhe. Como se ele fosse também um desconhecido que passou, compartilhou algo de si mesmo e se foi. É claro, neste caso, os papéis

---

<sup>86</sup> Nas palavras de Balint, isto significa que o conceito de falha básica “permite compreender não só as diversas neuroses (talvez também as psicoses), transtorno de caráter, doenças psicossomáticas etc., como sintomas de uma mesma entidade etiológica, mas também – como as experiências de nossa pesquisa na clínica geral demonstraram – um grande número de doenças “clínicas” comuns (Balint, M., 1957; Balint, M & Balint, E., 1961; Lask, 1966; Greco and Pittenger, 1966). Com isso queremos dizer que, por influência de diversas experiências emocionais, entre elas o tratamento clínico, uma doença “clínica” pode desaparecer, dando origem a um distúrbio psicológico específico e vice-versa” (Balint, 1968/1993, p. 19-20).

estão invertidos, pois fui eu quem tive de partir, mas ainda assim a sensação é de ter recebido uma espécie de visitação fantasmagórica.

Acredito, no entanto, que a música que ele escolhe, entre tantas outras possíveis, é bastante significativa, e se, obviamente, não podemos relacioná-la diretamente à sua história, o que faria de mim um intérprete selvagem, podemos, ao menos, considerar que algo de sua verdade emocional se vê expressa nessa canção.

A composição fala de alguém carente de amor, calor, carinho e ninho. Elementos que remetem às necessidades primordiais de um ser humano. Neste sentido penso que o conceito de falha básica pode sim ser útil para refletir sobre Jorge. Em que momento de nossa existência estes elementos estão mais vivamente presentes do que no estágio intrauterino? Qual o ninho mais caloroso do que o útero materno? Considerando a teoria do amor primário (Balint, 1968/1993), é também neste período que a reciprocidade de amor é mais nítida, um amor que é sentido em nós, nos penetrando harmoniosamente. Neste ínterim, a noção de uma área de criação também se apresenta como um bom operador para refletir sobre Jorge.

Em certo sentido, a área de criação se constituiria num movimento que objetiva retornar ao ninho transubjetivo, ao carinho, calor e amor absolutos. Segundo Balint (1968/1993) a constituição da área de criação teria como passo inicial a retirada regressiva dos objetos, estes percebidos como desagradáveis e frustrantes, e, em seguida, haveria a tentativa de criar algo novo, melhor, mais amistoso e mais bonito do que a realidade frustrante. Infelizmente, o autor ressalta, nem sempre essa tentativa é bem-sucedida, de modo que muitas vezes o que é criado pode ser pior do que a realidade amarga. As criações patológicas se situariam aqui.

Estamos aqui, penso, no campo daquilo que Bollas (1992/1998) denominou núcleos de trauma e núcleos de *genera*, essas disposições básicas do ego em relação à realidade, e no campo do intercâmbio entre recepção e disseminação psíquica. O exemplo emblemático de Nettleton (2018) sobre a criança brincando com o objeto vermelho me vem novamente à memória. Ali ela está recebendo algo, enriquecendo o seu psiquismo, o que é possibilitado por um ambiente que sustenta sua solidão. Posteriormente, esses conteúdos, agora presentes em sua área de criação (Balint, 1968/1993) poderão se disseminar em produções benignas. Ao contrário, se o ambiente se intromete e perturba esse momento (seja pela invasão direta vinda do exterior ou por deixar o bebê à mercê de suas necessidades) não haverá recepção convidativa e sim a formação de núcleos traumáticos, de modo que, quando estiver em sua área de criação,

o indivíduo não terá elementos harmoniosos e belos que sirvam de matéria-prima para suas criações.

O exemplo mais óbvio de um fenômeno próprio desta área seriam as produções artísticas. Podemos analisar a obra depois de criada, isto é, depois que ela é lançada no terreno social. No entanto, ainda sabemos muito pouco sobre o que acontece na mente do artista quando ele está recluso no momento da criação<sup>87</sup>. Balint (1968/1993) chama atenção ainda para outros fenômenos próprios da área de criação, talvez não tão evidentes quanto as criações artísticas, como a matemática, a filosofia, o discernimento e a compreensão de algo (no qual podemos incluir os *insights* obtidos no tratamento analítico), as primeiras fases de ficar doente (física ou mentalmente) e as recuperações espontâneas da doença. Estes últimos exemplos são particularmente interessantes, pois associam criação e processos patológicos. A referência às primeiras fases da doença, em específico, remete ao fato de que na área de criação o indivíduo pode criar uma patologia, um conjunto de sintomas etc. Teria sido este o caso de Jorge? Talvez, na tentativa de consertar uma falha que se tornou uma grande ferida, Jorge tenha regredido à área de criação. No entanto, não encontrando lá elementos que lhe servissem de matéria-prima para criações benignas, ele caiu no vácuo, o que, talvez, se apresente em sua passividade constante.

É dos encontros com os objetos que o indivíduo retira os insumos para criar quando regressa à área de criação. Se o encontro é patologicamente traumático (não nos níveis de um conflito estético inevitável, como apontei anteriormente), o retorno a essa área vai culminar em criações patológicas. Mas se o encontro é acolhedor, propiciador de *holding*, que repara em certo nível a falha básica, ao invés de exacerbá-la, então o retorno ao *Um* levará à criação benigna, na forma, por exemplo, de obras de arte, mas não apenas.

Parece plausível supor, pela maneira como Jorge passava seus dias (ou como deixava que os dias passassem por ele, considerando sua falta quase total de atividade), que a falha básica, nele, ultrapassou o grau inevitável. A metáfora do cânion é bastante pertinente aqui. Nele a falha parece ter se tornado uma grandiosa fenda. Aliás, a relação da falha básica com a noção de falha na geologia é apontada por Balint (1968/1993):

O termo “falha” tem sido utilizado em algumas ciências exatas para indicar condições que lembram o que estamos discutindo. Assim, por exemplo, em geologia e cristalografia, a palavra “falha” é utilizada para descrever uma súbita irregularidade na estrutura total, uma irregularidade que, em circunstâncias normais,

---

<sup>87</sup> No tópico 2.2, a partir dos conceitos de *genera* e inconsciente receptivo, discuti brevemente as ideias de Bollas a respeito do processo criativo.

estaria escondida, mas, se houver pressões ou forças, pode levar a uma ruptura, alterando profundamente a estrutura total (p. 19).

Podemos pensar que também em um ser humano, em condições normais, a falha básica está, de certo modo, escondida, ou, ao menos, não tão aparente. Permanece como uma marca constitucional e não como uma grande rachadura. O excesso de pressões ou forças (internas e externas) agindo sobre a falha básica leva ao alargamento patológico desta, de modo a transformá-la em um grande cânion psíquico. Talvez isto tenha se dado com Jorge. Talvez seu sono prolongado fosse uma maneira de tapar essa fenda ou, ainda, de retornar a um momento em que ela não existia.

#### **5.4. A falha básica como falha estética e a possibilidade de reparação estética**

Segundo Balint (1968/1993), a área edípica e a área da falha básica, estariam no fundamento de dois níveis respectivos de trabalho analítico. Os acontecimentos relativos à área do conflito edípico seriam trabalhados, no contexto clínico, principalmente por via indireta, por meio dos relatos verbais dos pacientes. O autor propõe designar esta área como “nível de concordância, nível convencional ou de linguagem adulta” (p.14), pois neste nível paciente e analista estariam interagindo no mesmo campo, o da linguagem adulta, simbólica. Assim, mesmo que o paciente se incomode com uma interpretação do analista, a rejeite, se assuste ou se magoe, ainda assim, ele compreendeu que foi uma interpretação, pois ambos estariam falando a mesma linguagem.

No nível da falha básica, contudo, as interpretações não seriam mais experimentadas como interpretações. As palavras seriam despidas de sua camada simbólica e passariam a ser apenas transmissoras de sensações. Assim, podem ser sentidas como ataque, insinuação, insulto ou, ao contrário, serem experimentadas como algo de natureza muito prazerosa, gratificante, confortante, ou, ainda, como sedução. Nesse nível, portanto, as trocas não se dariam em um terreno simbólico próprio da triangulação edípica; o paradigma aqui seria o do bebê no colo da mãe, em uma relação dual, ainda sem compreender o simbolismo das palavras pronunciadas por ela, mas profundamente afetado pela tonalidade, o ritmo, o timbre, a frequência etc.

Nesse sentido, penso que não é incorreto afirmarmos que no nível da falha básica (estejamos falando do bebê sendo afetado pela mãe ou o paciente afetado pelo analista), as experiências fundamentais são de caráter estético. Estamos no terreno das sensações, da *aisthesis*. Bollas (1987/2015) afirmara que o estilo materno de transformar o bebê constitui a



primeira estética humana. A transformação, neste nível, portanto, não advém da linguagem e sim da forma como a mãe afeta seu bebê. Neste sentido, poderíamos considerar que a falha básica é uma falha estética. Esta última expressão é utilizada por Bollas em um sentido que, acredito, a aproxima do conceito de falha básica.

Bollas (1987/2015) fala da experiência clínica com um paciente a quem ele chama de Jonathan. Este era um jovem de 23 anos, primogênito entre quatro filhos, que nasceu em uma família de intelectuais que o entregaram aos cuidados de uma babá enquanto estudavam. Ele desenvolveu um *self* precoce que deixava seus pais satisfeitos com seu progresso escolar e com o que eles consideravam um “caráter pessoal cativante” (p. 108). Na perspectiva de Bollas, Jonathan só conseguiu esse feito pois cindiu de seu caráter “os aspectos de sua vida de fantasia que expressavam sua necessidade desesperada ou uma raiva aguda” (p. 108). Esta cisão se expressava em sua vida onírica, de maneira que recorrentemente aparecia em seus sonhos uma contradição entre a temática e a estética. O seguinte sonho representa esta contradição:

Jonathan pegou um objeto antigo quebrado, embrulhou-o em um saco de celofane e o colocou delicadamente em um pequeno lago. Isso foi feito em seu jardim. Depois desse ato, sentiu que as sementes que tinha plantado no jardim iriam crescer e que ele seria incluído em sua família (p. 109).

Bollas (1987/2015) diz que interpretou para o analisando, ligando este sonho a anteriores em que ele se representava como o “discriminado”, que parecia que Jonathan queria colocar seu *self* em um recipiente que se assemelhava a um útero, de modo que lá ele seria curado. No entanto, chama a atenção de Bollas o “ato quase autista dentro do sonho, ato que não foi apoiado pelo contexto do sonho” (p. 109). O analista percebe que uma característica dos sonhos de Jonathan é que ou ele “simbolizava sua necessidade em um ambiente que não lhe oferecia apoio” (p. 109), ou o “Outro lhe oferecia um bom contexto de socorro, mas ele não podia participar” (p. 109).

Em uma série de sonhos semelhantes essa segunda característica mostrava-se evidente. Por exemplo, Jonathan sonhava que estava no deserto, próximo de um lago, algumas vezes ele estava com sua irmã, outras com sua mãe ou sua esposa. Ele não parecia prestar atenção no lago, ele apenas relatava sua presença, mas nunca bebia água dele. A interpretação de Bollas é que a mãe, a irmã ou a esposa representavam uma nutrição potencial que ele não poderia aproveitar (o que é representado pela ausência da ação no sentido de beber a água do lago), transformando-a em experiência onírica (uma característica deste paciente é que ele nunca fazia associações aos seus próprios sonhos, de modo que Bollas precisava depreender interpretações

a partir da estrutura ou estética do sonho como um todo<sup>88</sup>). É nesse contexto que Bollas (1987/2015) afirma que a falha na estrutura do *self* de Jonathan era uma “falha estética” (p.109), pois esta falha “muito mais do que um tema de uma fantasia específica - surgiu no cenário do sonho como um problema estético: sua experiência onírica estava fora de sincronia com o contexto do sonho” (p. 109).

Apresento agora brevemente a relação que penso existir entre esta ideia de Bollas e o conceito de falha básica. Esta última surge de uma discrepância (até certo ponto inevitável) entre o que o ambiente pode oferecer e as necessidades do indivíduo. No caso de Jonathan esta discrepância é clara. Ele consentiu com a ausência parental arcando com o custo de uma cisão psíquica, deixando parte de suas necessidades insatisfeitas. Podemos pensar, então, que em Jonathan (assim como em Jorge, como parece, embora em níveis diferentes e se expressando de modos diversos) a falha básica se expandiu para além do inevitável. Jonathan internalizou uma estética de cuidados parentais que exclui uma parcela de suas necessidades, inclusive a necessidade de expressar e elaborar seus próprios afetos. Para ser o filho cativante dos pais ele precisava ser perenemente complacente e jamais reclamar atenção para o que necessitava. É isto que é representado em seus sonhos: ele não pode jamais se satisfazer.

É com base nisso que reafirmo que a falha básica é uma falha estética. Reafirmo isto considerando que o que se dá na relação precoce é uma transmissão da estética, da forma/paradigma de cuidados parental, não de um conteúdo (Bollas, 1987/2015). Levando em conta as postulações de Balint (1968/1993), podemos considerar que o conteúdo será transmitido principalmente no nível edípico, quando aquilo que os pais transmitem em nível simbólico se tornará cada vez mais relevante. Na relação primordial há uma falha estética do entorno. O ambiente falhou com Jonathan, incrementando a falha básica e transmitindo a ele uma estética de cuidados que é falha. Deste modo, a maneira como Jonathan cuida de seu próprio *self* como um objeto (inclusive nos seus sonhos) carrega esta estrutura falha, na medida em que é uma estrutura que exclui parte de suas próprias necessidades.

Neste ponto retorno a Jorge. Identifico algumas semelhanças entre ele e Jonathan, guardadas, evidentemente, as devidas proporções. Jorge também não vai ao encontro da

---

<sup>88</sup>A ausência de associações tinha a ver com a própria cisão efetuada por Jonathan, em função da necessidade de manter a aparência do *self* amadurecido. Sobre isto Bollas (1987/2015) diz o seguinte: “Nas primeiras semanas de sua análise ‘confessou’ fantasias e eventos homossexuais. Depois disso, entrou em um estado de completa ausência de palavras. Não tinha nenhum pensamento. Obviamente eu sabia que ele estava pensando e fantasiando e achava que os pensamentos transferenciais eram assustadores demais para aquela pessoa tão complacente relatar. A análise teria sido intensamente desconfortável para ele se não tivesse sido capaz de contar seus sonhos, que eram invariavelmente vívidos e complexos” (p. 108).

satisfação de suas necessidades. Ele está em um ambiente (institucional) que se propõe a cuidar dele, lhe apresentando uma série de ofertas que podem, eventualmente, satisfazê-lo ou suprir algumas necessidades. É claro que Jorge aproveitava algumas delas, como a própria poltrona onde ele frequentemente se instalava, a alimentação oferecida, o espaço acolhedor e os grupos que, com alguma insistência, ele terminava por participar, assim como Jonathan também aproveita parte do que o analista lhe oferece. No entanto, tal como Jonathan em seus sonhos, Jorge permanece à margem de parte do que está à sua disposição, como se não pudesse beber a água simbólica que está ali disponível.

Talvez a minha insistência em, amorosamente, convocá-lo a participar do grupo, tenha permitido que ele depositasse em mim o ímpeto de aproveitar o que de bom lhe era oferecido. Aqui recordo-me de Melanie Klein e sua teoria da identificação projetiva (1946/1991), particularmente quando a criadora da análise infantil afirma que muitas vezes o paciente deposita no outro suas partes boas para serem cuidadas fora dele, em um ambiente (o mundo interno do outro) que é sentido como menos hostil do que o seu próprio. Talvez Jorge tenha depositado em mim, parcialmente e temporariamente, parte de sua capacidade de cuidar de si mesmo, processo que talvez tenha sido permitido em função de eu expressar constantemente e genuinamente que me interessava por ele e gostaria que ele estivesse no grupo.

Se, como dito, a falha ocorrida com Jorge, assim como supomos, foi de natureza estética, o tratamento também deve ser da mesma natureza. Se houve uma falha na relação com os objetos transformacionais primários, que transmitiram uma estética falha, logo, é necessário que o tratamento proceda a uma reparação estética.

O próprio Bollas (1987/2015) associa a busca pelo objeto transformacional na vida adulta (um substituto do casal parental primário) ao conceito balintiano de falha básica, afirmando que esta busca seria movida pelo anseio de estabelecer uma relação objetal específica que repare a falha. Associando essa busca ao reconhecimento, por parte do sujeito, de uma deficiência na experiência egoica, ele afirma: “A procura [do objeto transformacional] . . . é, no entanto, um ato semiológico que significa a busca da pessoa por uma relação objetal específica, que está associada à transformação e à reparação da ‘falha básica’<sup>89</sup>” (p. 54).

---

<sup>89</sup>A expressão *basic fault* presente no texto original de Balint é traduzida por alguns tradutores como falha básica e por outros como falta básica. Na tradução do livro de Bollas que estou utilizando nesta tese, o tradutor optou pela última versão. O trecho original no texto bollasiano diz o seguinte: “The search . . . is nonetheless a semiological act that signifies the person’s search for a particular object relation that is associated with ego transformation and repair of the ‘basic fault’” (Bollas, 1987/2018, p.6).

Em outro momento, referindo-se particularmente ao trabalho com pacientes narcísicos e esquizoides, Bollas enfatiza a dificuldade de esses pacientes se relacionarem com o analista enquanto um outro real, dificuldade que convive, no entanto, com uma grande possibilidade de eles manterem uma relação intensa com o analista como objeto transformacional: “esses pacientes buscam um ambiente especial com o analista, em que as interpretações deste são inicialmente menos importantes por seu conteúdo e mais importantes pelo que é vivenciado como presença materna, uma resposta empática” (p. 58). Poderíamos traduzir esta afirmação dizendo que, nestes casos, o que importa para o paciente é a natureza do encontro estético, isto é, a maneira como o analista o afeta sensivelmente, tal como a mãe afeta o seu bebê.

Algumas páginas adiante, apontando que a busca por transformação que encontramos em ideologias extremistas e revolucionárias estaria relacionada ao objeto transformacional, Bollas utiliza o conceito de falha básica de modo relativamente expandido, referindo-se a uma “certeza coletiva de que sua ideologia revolucionária fará uma transformação ambiental total, que libertará cada um de uma *série de faltas básicas*: pessoais, familiares, econômicas, sociais e morais” (Bollas, 1987/2015, p. 63, grifos meus).

Tudo isto leva-me a pensar nas possíveis falhas básicas sofridas por Jorge, e o espaço institucional, o do grupo de música e os demais que ele participava<sup>90</sup>, a própria relação comigo, com a música e com os instrumentos, como possibilidades de reparar suas falhas básicas / estéticas.

A este respeito, observo que embora Balint (1968/1993) não aborde diretamente a questão da falha básica pela perspectiva da estética, ao discutir o tratamento de pacientes em regressão a essa área, suas considerações a respeito do tipo de relação que precisa ser construída nestes casos podem ser lidas como indicações da importância de um encontro que é, fundamentalmente, estético. Ao apontar a inconveniência do método interpretativo na abordagem dos momentos de regressão, por exemplo, e ao focalizar a importância da própria relação com o analista, que precisa funcionar como as substâncias primárias, recriando as condições de uma mistura harmoniosa interpenetrante, Balint enfatiza a pertinência de certos aspectos que, ele admite, são nebulosos e difíceis de descrever adequadamente, como

---

<sup>90</sup> Durante todo este capítulo estou focalizando a participação de Jorge no grupo de música e a relação que estabelecemos, que foi o que acompanhei mais de perto. No entanto, Jorge estava na instituição muito antes de eu chegar nela, de modo que as transformações observadas em Jorge não podem, de modo algum, serem atribuídas somente à participação no grupo de música e à nossa relação. Evidentemente, para uma apreciação mais completa dessa transformação precisaríamos incluir nessa pesquisa as demais relações que ele entretinha na instituição, sua presença nos demais grupos etc. Uma investigação desta envergadura foge, no entanto, das minhas possibilidades, pois o que tenho como elementos observáveis são aqueles oriundos de meu encontro com ele.

atmosfera, clima etc. Ele afirma que enquanto o *insight* surge como consequência de uma interpretação correta, estando mais relacionada com o “ver”, “a criação de uma relação adequada é decorrente de uma “sensação” . . . a “sensação” está relacionada com o tato, isto é, com a relação primária” (p. 149). Parece, portanto, que ele está se referindo ao campo da *aisthesis*.

Voltando a Jorge, parece-me adequado supor que a relação comigo, com o grupo de música, com os demais grupos e mesmo com a instituição como um todo, pode ter sido vivida por ele como um retorno à mistura harmoniosa interpenetrante. Estes elementos, incluindo a mim mesmo, estavam lá para ele, convidando-o à vida pela oferta de um espaço que o suportava, tal como “a água suporta o nadador, ou a terra, o caminhante” (Balint, 1968/1993, p. 154), isto é, oferecendo apenas o “atrito suficiente para o avanço” (p. 154), a resistência essencial para que ele pudesse se sentir em movimento, mas não muito mais, o que tornaria o progresso “muito difícil, devido à resistência do meio” (p. 155).

Parece que a oferta desses elementos permitiu um gradual movimento através dos substitutos das substâncias primárias, levando-o a se sentir seguro fora do sono, na medida em que ele reencontra a mescla harmoniosa, a intersubjetividade transubjetiva, na relação com o entorno. Aliás, talvez possamos pensar que o próprio fato de o entorno sustentá-lo no seu sono, permitindo que ele repousasse calmamente nas poltronas do saguão, suportando-o de modo “calmo, pacífico, seguro e não importuno” (Balint, 1968/1993, p. 165-166), tenha tido um papel fundamental no estabelecimento da confiança em mim e no grupo de música.

Para finalizar, evoco uma citação de Bollas (1987/2015) que, recorrendo novamente ao conceito de falha básica, afirma que a regressão do paciente a este nível “aponta para a região da doença dentro da pessoa, [e] sugere a demanda da cura” (p. 58). Ele prossegue, afirmando que, para o bom andamento do tratamento, é necessária “uma experiência inicial de sucessivas transformações do ego que sejam identificadas com o analista e com o processo analítico” (p. 58). Bollas parece estar se referindo, indiretamente, ao que Balint (1968/1993) chamou de “o poder cicatrizante da relação” (p. 147). Algo desta ordem parece ter ocorrido entre Jorge e eu.

Considerando que o encontro com o objeto transformacional é um encontro estético e que a busca pelo objeto transformacional é uma busca por um objeto que repare a falha básica (Bollas, 1987/2015), podemos concluir que a busca é, fundamentalmente, por um encontro estético. Parece que Jorge e eu tivemos um encontro desta natureza, o que parece ter propiciado algum nível de reparação/cicatrização da sua falha básica/estética.

### **Em busca de uma síntese: experiência estética, cuidado e transformação**

Eu abri o primeiro capítulo desta tese com a afirmação de Matilde Campilho a respeito do potencial “salvífico” da arte. Esta, em sua visão, salva momentos. No capítulo seguinte foi a vez de apresentar a autobiografia de James Rhodes. O pianista inglês também acredita que a arte (em especial a música) oferece salvação, e sua crença parece ultrapassar a da poetisa portuguesa: ele considera que a música literalmente salvou sua vida. A extensão desta salvação foi posta em questão nos capítulos acima mencionados, e agora, olhando em retrospecto para as diversas experiências descritas durante o percurso, uma palavra surge como provavelmente mais justa, no sentido de se ajustar melhor às descrições do que os indivíduos reais ou fictícios receberam em cada uma das experiências aqui apresentadas: cuidado. Este termo tem o mérito de permitir a validação das potencialidades transformativas da experiência estética ao mesmo tempo em que permite certa relativização destas capacidades, nos afastando do teor mais “absoluto” que a palavra salvação comporta.

A noção de cuidado apareceu algumas vezes ao longo da tese. Discuti, por exemplo, a ideia bollasiana de que os pais transmitem ao bebê um idioma de cuidados e que este, ao internalizar a lógica de cuidados dos pais, cuida de seu próprio *self* como objeto tal como outrora foi cuidado. Apresentei também a ideia de que os momentos estéticos oferecem ao indivíduo elementos de cuidado que estavam originalmente presentes no objeto materno. Agora penso que cabe enunciar claramente: todas as experiências estéticas são potencialmente propiciadoras de cuidados, inclusive oferecendo certos cuidados que podem ter sido ausentes ou escassos na experiência primitiva do indivíduo.

Retomo aqui uma parte de uma afirmação de Bollas já apresentada anteriormente: “a mãe foi o objeto transformacional, ‘conhecido’ como um complexo processo de cuidados” (Bollas, 1987/2015, p. 87). Uma afirmação simples, mas bastante potente. Se retirarmos a palavra mãe da oração, ficaríamos com uma sentença semelhante a esta: o objeto transformacional é vivido como um complexo processo de cuidados.

Figueiredo (2014) define a cultura como uma “rede relativamente organizada e estável de objetos transformacionais capazes de oferecer cuidados a todos capazes de habitá-los, e no bojo dos quais nos formamos e reconstituímos” (p. 82). O autor diz ainda que as obras criadas a cada geração, objetos que se apresentam em diversas modalidades de criação artística, são objetos transformacionais compartilháveis e permanentes que oferecem para os indivíduos de sua própria geração e para as gerações posteriores, recursos simbolizantes que o indivíduo não

poderia oferecer a si mesmo. Esta ideia nos leva à concepção de que as experiências estéticas vividas no encontro com tais objetos são encontros com “objetos transformacionais derivados” (Figueiredo, 2014, p. 19).

Para configurar uma teoria geral do cuidado a partir de uma ótica psicanalítica, se faz necessária, segundo Figueiredo (2014), a superação das antinomias que se estabeleceram ao longo da constituição do pensamento psicanalítico, tais como: paradigma da pulsão X relações de objeto, trauma X fantasia, necessidade X desejo e intrapsíquico X intersubjetivo. Para ele isso é necessário para que se possa considerar as diversas posições e funções do objeto primário, “e de seus substitutos externos e/ou internalizados, na constituição, reconstituição e manutenção dos psiquismos” (p. 13). Ele considera que é notadamente a natureza complexa e as funções suplementares que qualificam o objeto primário como o primeiro objeto transformacional. Essas funções podem, em certo nível, ser exercidas pelos objetos transformacionais derivados, aqui inclusos os objetos estéticos.

As referidas funções do objeto cuidador são divididas por Figueiredo (2014) em dois grandes blocos: implicação e reserva. O primeiro diz respeito aos *fazer*s, o segundo a *ser e deixar ser*. Ele aponta que a cada modalidade de cuidado presente no eixo da implicação corresponde uma determinada figura de alteridade, isto é, uma dimensão intersubjetiva (Figueiredo & Coelho Junior, 2018), em última instância um modo do outro se apresentar ao objeto de cuidados. Este outro pode ser o pai, a mãe, o professor, o enfermeiro etc., mas também os objetos artísticos, na medida em que, na visão de Figueiredo (2014), os objetos transformacionais derivados comportam todas as funções da presença implicada<sup>91</sup>: “Uma obra de arte, por exemplo, ao mesmo tempo sustenta, contém, reconhece, desperta e interpela quem a ela se sujeita na complexa experiência estética em que é fruída e recriada por quem nela se deixa tomar e ‘fazer’” (Figueiredo, 2014, p. 14).

A primeira modalidade de presença implicada corresponde às funções de sustentar e conter, e se insere no registro da intersubjetividade transubjetiva. O objeto cuidador aqui é um “outro englobante, o *ambiente* (social e físico) ou um objeto que desempenha as funções de *acolher, hospedar, agasalhar, sustentar*” (Figueiredo, 2009, p. 135, grifos do autor). O autor prossegue, afirmando que no início da vida este outro pode nem ser reconhecido como um objeto separado e diferente de nós. Contudo, “ao longo de toda a nossa existência só vivemos bem quando podemos contar com algo ou alguém capaz de exercer estas tarefas transubjetivas,

---

<sup>91</sup> Em função disso restringirei meus comentários às funções do eixo da implicação.

mesmo que já percebamos que há uma diferença e uma separação entre nós e este outro” (p. 136).

A afirmação acima me faz pensar imediatamente no ambiente institucional no qual aconteciam meus encontros com Jorge. Parece-me razoável considerar a hipótese de que a própria instituição na qual ele era cuidado funcionava para ele como um outro englobante, um solo transobjetivo<sup>92</sup>.

Penso também em James Rhodes, que afirma num trecho de sua autobiografia que sua relação com Denis chegou a tal ponto que ele sente e atua como se Denis fosse uma extensão dele mesmo: “e, portanto, não há necessidade de esconder nada - ele está sempre ali, sempre confiável, uma presença firme” (Rhodes, 2014/2017, p. 202). É possível que algo semelhante possa ser dito da relação de Cole com Anne, bem como de Anne com grande parte de Green Gables. Baseio estas hipóteses nas afirmações subsequentes de Figueiredo (2009). Ele argumenta que no terreno da intersubjetividade transobjetiva duas funções são primordiais: o *holding* e o *containing*, funções descritas por Winnicott e Bion, respectivamente. A primeira função garante a continuidade, a segunda propicia transformação.

A continuidade trata-se, inicialmente, de algo de natureza concreta e rudimentar, isto é, diz respeito à “continuidade somato-psíquica” (Figueiredo, 2009, p.136). Com o passar do tempo ganham cada vez mais relevo outras dimensões de continuidade que envolvem referências simbólicas e identitárias. O agente de cuidados é alguém que precisa sustentar a continuidade que inevitavelmente se perde ao longo dos percalços da vida: “ele, para usar a linguagem coloquial, ‘segura a barra’” (p. 136): “Frequentemente são famílias, grupos e instituições os objetos mais aptos a oferecer *holding* ao longo da vida . . . mas indivíduos isolados podem ser tornar objetos de *holding* muito eficazes” (p. 136).

Se, de um lado, o *holding* permite o crescimento e a expansão sem rupturas excessivas, o *containing*, salienta Figueiredo (2009), permite que esses processos não sejam meras repetições. Portanto, o objeto que nos oferece continência

pode oferecer condições e vias para a transformação. Por exemplo, uma obra artística, um filme, um bom romance, poesias, são extremamente capazes de conter nossas angústias, nossos desejos e ambições, nossas curiosidades e nossos medos - muitas vezes, operando como *fantasias inconscientes* projetadas para dentro do outro ou do objeto, no processo que Melanie Klein denominou de “identificação projetiva”

---

<sup>92</sup> No caso de Jorge, talvez possa ser dito que além da instituição, que ofereceu sustentação, possibilitando que ele se lançasse com alguma segurança ao encontro comigo, do grupo e do objeto artístico, sua prévia experiência com o violão pode ter oferecido alguma contribuição nesse sentido.



(1946) – de forma a transformá-los em conteúdos reconhecíveis, interpretáveis e toleráveis (Figueiredo, 2009, p. 136-137, grifos do autor).

Parece, portanto, que a sustentação é essencial para o estabelecimento das possibilidades de transformação advindas do *containing*. Rhodes foi sustentado por Denis e outros amigos, bem como por sua ex-esposa e por Hattie; Cole e Anne receberam sustentação um do outro e dos demais amigos de Green Gables; Jorge foi sustentado pela instituição como um todo e por seus profissionais, entre os quais eu me incluo. Em todos estes casos o *containing* foi facilitado pela sustentação. Porque havia um ambiente englobante Rhodes, Anne, Cole e Jorge puderam fazer uso dos seus respectivos objetos artísticos como vias para a transformação, podendo “se enriquecer a partir do contato com esses objetos de continência, que sonham por nós e nos ensinam a sonhar os conteúdos das fantasias inconscientes que, para dentro deles, projetamos” (Figueiredo, 2009, p. 137).

Embora antes do encontro com estas pessoas e/ou instituições continentais, os objetos artísticos já fizessem parte da vida desses indivíduos, já os auxiliando a enfrentar os percalços da vida<sup>93</sup>, estes objetos estavam, poderíamos dizer, como que saturados de funções. Rhodes, por exemplo, encontrou *holding* na Chacona, um ponto de continuidade diante das constantes e brutais rupturas perpetradas pelos estupros. Entretanto, as possibilidades de *containing*, de transformação, estavam provavelmente limitadas. É provável que Rhodes tenha podido fazer maior uso desta função implicada na dimensão transubjetiva do objeto artístico enquanto agente de cuidados, apenas quando encontrou sustentação nas pessoas de seu entorno. Penso que o mesmo pode ser dito de Anne, Cole e Jorge. Ao ser sustentado pela instituição e por mim (como parte da instituição), Jorge pôde usar a música para sonhar, entrar em contato com uma parte de sua história, começando a construir um fio de historicidade, na medida em que pôde dar “voz, colorido e palavra aos estratos mais profundos do psiquismo” (Figueiredo, 2009, p. 137), podendo aliviar um pouco da “sobrecarga de experiências emocionais obscuras e perturbadoras que evocam em nós a ameaça da loucura” (p. 137).

É importante ressaltar, a este respeito, que eu não falei a Jorge a respeito dos possíveis simbolismos presentes na música que ele escolhe para cantarmos. Eu não fiz nenhum tipo de interpretação, elucidação ou explicação, mas parece-me que sem que isto tenha sido feito Jorge viu-se reconhecido em mim e na canção. Isto nos leva a outra função de cuidado presente em outra dimensão de intersubjetividade: o reconhecimento, função pertinente à intersubjetividade

---

<sup>93</sup> Mesmo Jorge conta que tocava violão na juventude. Entretanto, parece que esta atividade havia sido interrompida há décadas.

interpessoal, trata-se de um “cuidar silencioso que se resume a prestar atenção e responder na medida, quando e se for pertinente” (Figueiredo, 2009, p. 138). De acordo com Figueiredo (2009) esta função

pode ser desdobrada em dois níveis: o do testemunhar e o do refletir/espelhar, sendo que a segunda depende da primeira: o espelhamento que não inclua um autêntico testemunho não poderá efetivar a tarefa de reconhecimento, criando imagens falseadas e alienantes do *self*. Muitas vezes, cuidar é, basicamente, ser capaz de prestar atenção e reconhecer o objeto dos cuidados no que ele tem de próprio e singular, dando disso testemunho e, se possível, levando de volta ao sujeito sua própria imagem (p. 138, grifo do autor).

Parece-me que quando escuto o cantarolar de Jorge e expesso a ele o meu contentamento por ouvi-lo, exerço a função de reconhecimento, já que testemunho o que há ali de singular e respondo a ele *na medida* e no momento pertinente. Isto permite que ele possa se reconhecer na canção, não necessariamente em sua letra (embora, como já indiquei, penso que a escolha desta música não é por acaso), mas no que o próprio cantarolar comporta de potência vital, de gesto criativo (Winnicott, 1971/2019).

Por último, Figueiredo (2009) descreve duas funções de cuidado interrelacionadas que se inscrevem na dimensão traumática da intersubjetividade: interpelar e reclamar. A interpelação acontece por meio do objeto cuidador que deve ser uma fonte de enigmas e questões. Desta forma ele “introduz (Laplanche) ou desperta (Green) a pulsionalidade, um movimento somato-psíquico e uma exigência de resposta; apenas como resposta a esta exigência alguém vem-a-ser” (p. 139). Figueiredo aponta sua preferência pela concepção de que o objeto desperta a pulsionalidade, visto que esta seria intrínseca ao infante, mas reconhece que ambas as visões “apontam para a função de *interpelar* na qual se trata de uma forma de recepção bastante ativa que equivale a uma *intimação*” (p. 139, grifos do autor). Uma forma primitiva de reclamação se dá na relação mãe-bebê. A mãe que interpela e seduz o filho por seus gestos, por seus olhares etc., que

no conjunto, o mobilizam e equivalem a uma exigência de resposta . . . antes de aprender a falar, seja sorrindo, seja olhando, estendendo os braços etc., ele vem-a-ser como resposta à doce interpelação que a mãe lhe faz: a mãe reclama (Alvarez) sua presença viva e interativa (p. 139).

Retorno meu pensamento a Jorge e parece-me que algo desta natureza se deu em meus convites/convocações para que ele participasse do grupo. E de fato, pouco a pouco, ele foi se mostrando vivo e interativo. Penso em Cole na festa da tia Josephine, interpelado pela estátua a um só tempo acolhedora e inquietante. Penso ainda em Matilde Campilho recebendo uma bofetada de beleza e espanto. E, por último, penso também em Rhodes, para quem a música clássica, inicialmente a Chacona, foi tanto um ambiente acolhedor quanto uma fonte de

questões e enigmas que o levou a mergulhar no universo que existe nas oitenta e oito teclas do piano, como ele afirma (Rhodes, 2014/2017), e na história dos compositores. Em cada caso, de maneiras distintas, teve lugar algum nível de conflito generativo: como resposta à interpelação e reclamação do outro, cada um pôde articular partes do idioma pessoal, abrir-se à recepção do mundo, formando núcleos de *genera* que se disseminaram criativamente.

De acordo com Figueiredo (2014) é a intervenção dinâmica e equilibrada de todas estas funções, de modo suplementar, que proporciona as necessárias transformações ao *self* precoce, permitindo que ele se desenvolva de modo integrado e funcional. Para o autor todas estas funções coexistem nos primórdios da vida, encarnadas nas funções parentais, nenhuma delas tendo prioridade lógica ou temporal e persistindo, de maneiras transformadas, durante toda a nossa existência, adquirindo feições mais simbólicas e sublimadas nos objetos transformacionais derivados.

Figueiredo (2014) enfatiza que a percepção da coexistência de funções que são aparentemente díspares, “requer um pensamento afeito ao paradoxo” (p. 14), e diz ainda que “a qualidade da experiência estética que a obra proporciona está assim na dependência da articulação destas funções paradoxais em um campo de tensões capaz de produzir e suportar grandes intensidades” (p. 14-15). Deste modo, enquanto as defesas, físicas ou psíquicas, são sempre “mecanismos antiestéticos” (p. 23), na medida em que limitam as capacidades de sentir (seja sofrer ou fruir), “reduzindo ou eliminando as intensidades afetivas intrínsecas aos processos vitais” (p. 23), todas as experiências estéticas são “antídotos contra os efeitos restritivos de todas as defesas físicas e psíquicas: elas não só incrementam as ‘sensações de vida’, como ampliam efetivamente as capacidades vitais, sejam somáticas, sejam psíquicas” (p. 23).

Nos casos abordados ao longo desta tese foi sempre algo desta natureza que se sucedeu. Os indivíduos viram, cada um a seu modo e em contextos distintos, suas capacidades vitais ampliarem-se, desenvolvimento que caminha ao lado da capacidade de realizar trabalhos psíquicos. Além da possibilidade de fazer o luto (por exemplo Anne podendo realizar o luto por seus pais biológicos e a desejada vida com eles) e do rir e fazer rir (capacidade que vi claramente desbloquear-se em Jorge), em todos os casos é possível observar, de maneira nítida, se desenrolar o principal produto dos trabalhos psíquicos, conforme apontei no capítulo quatro, a saber, a inserção do indivíduo nas relações alteritárias. Além disso, também é nítida a abertura receptiva para o mundo e a emergência do trabalho do sonho, em particular a capacidade de

sonhar futuros, gerando movimento (componente tão caro à concepção de trabalho na física, e emprestado desta à psicanálise) em direção a uma vida criativa.

Em cada caso, às experiências com os objetos artísticos somaram-se as experiências com o ambiente, sejam pessoas e/ou instituições. Reiterando o que afirmei ao fim do quarto capítulo, os indivíduos encontraram nos objetos artísticos, nos tempos mais sombrios, um lugar de espera que manteve aberto o horizonte do encontro, e quando os encontros chegaram estes suplementaram e potencializaram as capacidades transformativas das experiências estéticas. É possível, aliás, que tenha sido a prévia sustentação encontrada nos objetos artísticos, vivida como um lugar seguro, que permitiu que os indivíduos confiassem em se lançar aos encontros e neles se transformar.

### **Últimas notas: do final aos novos começos**

Terminar uma tese é lidar com nossos limites, é renunciar (a contragosto) ao ímpeto onipotente de escrever sobre o universo inteiro. É realizar também um trabalho de luto. É lidar com a transitoriedade, diminuir a idealização. Enquanto escrevemos nos confrontamos com um conflito de temporalidades: de um lado, o tempo cronológico da instituição, com seus prazos e demandas, de outro o nosso tempo subjetivo, com sua cadência particular que nem sempre (ou quase nunca) está em completa harmonia com a temporalidade exterior. Mas isto não é necessariamente ruim. A instituição, como um agente de cuidados, nos oferece *holding*, a sustentação necessária para o estabelecimento de um sentido de continuidade, com seus diversos departamentos disponíveis para atender as demandas que forem surgindo, com a ajuda do professor orientador e do grupo de pesquisa que estão lá para nos apoiar em cada etapa do desenvolvimento, e até com uma contrapartida financeira (a bolsa de pesquisa) que nos proporciona uma mínima segurança enquanto empreendemos a pesquisa. No entanto, a instituição também nos interpela, nos intima, convocando a nossa resposta. O prazo, sem dúvida, é um dos principais meios pelos quais essa interpelação acontece. Como sempre diz Marina Ribeiro, minha querida orientadora, “o prazo faz o autor”. Sim, o prazo, ao exigir de nós uma resposta, põe em marcha o nosso vir-a-ser-autor.

Escrevo estas linhas no intuito de esclarecer o que, com certeza, é óbvio para o leitor: a tese que aqui se apresenta é a tese possível, minha resposta possível, o autor possível que pude vir a ser, assim como o bebê, diante da interpelação e da reclamação da mãe, responde de maneira viva, mas dentro daquilo que ainda lhe é possível no momento. Reafirmo a obviedade

porque gostaria de encerrar esta tese indicando que, se de um lado a termino com um sentimento de ter cedido sem perder a dignidade (Winnicott, 1968/1988) como o bebê winnicottiano que entra em um acordo entre sua temporalidade e a do ambiente, de outro, precisamente como resultado desta negociação, algumas ideias nascentes não puderam ser diretamente incluídas nesse trabalho tal como se apresenta. Gostaria de indicar, em poucas linhas, uma destas ideias.

Ao escrever sobre a falha básica como falha estética (tópico 5.4), tive por intenção dividir o tópico em dois; o segundo teria como título “O novo começo como reparação estética”. Efetivamente coloquei-me a escrever sobre o conceito de novo começo tentando pensar se o que aconteceu com Jorge poderia ser explicado recorrendo-se a essa ideia, visto que desde as primeiras aparições deste conceito em Balint (1932/1972) ele estava associado à possibilidade de o indivíduo migrar de uma posição de desconfiança para a confiança no ambiente, trazendo maior flexibilidade a um caráter rígido, e permitindo uma entrega, sem medo, ao prazer, ao amor e ao gozo. Intuo que algo desta natureza começou a acontecer com Jorge e, talvez, em alguma medida, com Rhodes, Anne e Cole. No entanto, quanto mais eu escrevia, mais a complexidade desse conceito, somada ao prazo institucional que batia à porta, persuadiu-me de que inserir esta nova ideia sem o tempo necessário para maturá-la em mim, seria me arriscar a escorregar em afirmações apressadas e interpretações selvagens. Vi-me então na necessidade de aceitar a castração do tempo, o que me levou a esboçar alguns comentários sobre a reparação estética sem recorrer à teoria do novo começo. Pretendo, em um trabalho posterior, enveredar por este caminho. Por enquanto marco aqui o final desta tese com a esperança de que novos começos se abram.

## REFERÊNCIAS

---

- Abraham, K. (1970). Notas sobre as investigações e o tratamento psico-analítico da Psicose Maníaco-Depressiva e Estados Afins. In *Teoria Psicanalítica da libido* (C. M. Oitica, trad., pp. 32-50). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1911).
- Abraham, K. (1970). Breve estudo do desenvolvimento da libido visto à luz das perturbações mentais. In *Teoria Psicanalítica da libido* (C. M. Oitica, trad., pp.81-160). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1924).
- Amorim, M. (2004). *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa.
- Andrade, C. D. (2000). *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record. (Trabalho original publicado em 1945).
- Balint, M. (1972). Analyse de caractère et renouveau. In *Amour primaire et technique psychanalytique*. Paris: Payot. (Trabalho original publicado em 1932).
- Balint, M. (1993). *A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão*. Porto Alegre: Artes médicas. (Trabalho original publicado em 1968).
- Baranger, M., Baranger, W. & Mom, J. M. (1988). The infantile psychic trauma from us to Freud: pure trauma, retroactivity and reconstruction. *International Journal of Psycho-Analysis*, 69, 113-128
- Barros, M. (2010). *Poesia completa*. São Paulo: Leya.
- Berenson, B. (1972). *Estética e História*. São Paulo: Perspectiva.
- Bíblia Sagrada: nova versão internacional* (2017). Sociedade Bíblica Internacional. Santo André: Geográfica.
- Birman, J. (1999). A dádiva e o outro: sobre o conceito de desamparo no discurso freudiano. *PHYSIS: Rev. Saúde coletiva*, 9(2), 9-30.
- Birman, J. (2005). O mal-estar na modernidade e a psicanálise: a psicanálise à prova do social. *PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva*, 15(Suplemento), 203-224.

- Birman, J. (2008). Criatividade e sublimação em psicanálise. *Psic. Clin.*, 20(1), 11-26. doi: 10.1590/S0103-56652008000100001
- Bollas, C. (1992). *Forças do destino: psicanálise e idioma humano*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1989).
- Bollas, C. (1998). *Sendo um personagem*. Rio de Janeiro: Revinter. (Trabalho original publicado em 1992).
- Bollas, C. (2012). *A questão infinita*. Porto Alegre: Artmed. (Trabalho original publicado em 2009).
- Bollas, C. (2013). *O momento freudiano* (trad. Rafael Zeni). São Paulo: Roca. (Trabalho original publicado em 2007).
- Bollas, C. (2015). *A sombra do objeto: a psicanálise do conhecido não pensado*. São Paulo: Escuta. (Trabalho original publicado em 1987).
- Bollas, C. (2018). *The shadow of the object: Psychoanalysis of the unthought known*. Abingdon: Routledge. (Trabalho original publicado em 1987).
- Bonaminio, V. (2007). De Winnicott a Winnicott: algumas notas sobre defesa maníaca, retraimento, regressão e interpretações em Explorações Psicanalíticas de D. W. Winnicott. *Winnicott E-Prints*, 2(2), 1-20.
- Boraks, R (2008). A capacidade de estar vivo. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 42(1), 112-123.
- Breuer, J. e Freud, S. (1996). Estudos sobre a histeria. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud: Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos* (J. Salomão, trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1893).
- Bukowski, C. (2015). *As pessoas parecem flores finalmente*. São Paulo: L&PM. (Trabalho original publicado em 2007).
- Camus, A. (1989). *O mito de Sísifo*: Rio de Janeiro: Record.

- Castiel, S. (2007). *Sublimação: clínica e metapsicologia*. São Paulo: Escuta.
- Chirban, S. (2000). Oneness experience: looking through multiple lenses. *Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 2(3), 247-264.
- Cintra, E. M. U. e Figueiredo, L.C. (2010). *Melanie Klein: Estilo e pensamento*. São Paulo: Escuta.
- Cintra, E. M. U. (2017). Empatia, identificação projetiva e *rêverie*: escutando o inaudível na clínica do trauma. In E. M. U. Cintra, G. Tamburrino & M. F. R. Ribeiro (Orgs.). *Para além da contratransferência: o analista implicado* (pp.17-28). São Paulo: Zagodoni.
- Cintra, E. M. U. & Ribeiro, M. F. R. (2018). *Por que Klein?* São Paulo: Zagodoni.
- Cioran, E. (2011). *Nos cumes do desespero*. São Paulo: Hedra. (Trabalho original publicado em 1934).
- Coelho Junior, N. E (1999). Inconsciente e percepção na psicanálise freudiana. *Psicol. USP*. 10(1), 25-54. doi: 10.1590/psicosp.v10i1.107964
- Coelho Junior, N. C. & Figueiredo, L. C. (2004). Figuras da intersubjetividade na constituição subjetiva: dimensões da alteridade. *Interações*, IX(17), 9-28.
- Coelho Junior, N., Salem, P. & Klautau (2012). *Dimensões da intersubjetividade*. São Paulo: Escuta/Fapesp.
- Correia, F. C. (2017). Obra de arte e objeto estético em Mikel Dufrenne. *Artefilosofia: Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP*, 22(12), 142-153.
- Dias, E. (2003). *Teoria do amadurecimento de D. W. Winnicott*. São Paulo: D.W.W.
- Espanca, F. (1982). *O dominó preto: contos*. Livraria Bertrand.
- Espanca, F. (2002a). *Poesia de Florbela Espanca* (vol. II). Porto Alegre: L&PM.



- Espanca, F. (2002b). *Afinado Desconcerto: contos, cartas e diário*. (Dal Farra, M. L. Org.). São Paulo: Iluminuras.
- Ferenczi, S. (2011). O desenvolvimento do sentido de realidade e seus estágios. In *Obras completas psicanálise II/ Sándor Ferenczi* (A. Cabral, trad., pp. 45-61). São Paulo: WMF Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1913).
- Ferenczi (2011). Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade. In: *Obras completas psicanálise III/ Sándor Ferenczi* (A. Cabral, trad., pp. 277-357). São Paulo: WMF Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1924).
- Figueiredo, L. C. & Minerbo, M. (2006). Pesquisa em psicanálise: algumas ideias e um exemplo. *Jornal de Psicanálise*, 39(70), 257-278.
- Figueiredo, L. C. (2006). A clínica psicanalítica a partir de Melanie Klein. O que isso pode significar? *Jornal de Psicanálise*, 39(71), 125-150.
- Figueiredo, L. C. (2009). *As diversas faces do cuidar: novos ensaios de psicanálise contemporânea*. São Paulo: Escuta.
- Figueiredo, L. C. (2014). *Cuidado, Saúde e cultura: trabalhos psíquicos e criatividade na situação analisante*. São Paulo: Escuta.
- Figueiredo, L. C. & Coelho Junior, N. E. C. (2018). *Adoecimentos psíquicos e estratégias de cura: matrizes e modelos em psicanálise*. São Paulo: Blucher.
- Frayze-Pereira, J. A. (2005). *Arte, Dor: Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Freud, S. (1996a). Carta 61. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud: Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos* (J. Salomão, trad., Vol. I, pp. 302-303). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1897).
- Freud, S. (1996b). Carta 69. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud: Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos* (J. Salomão, trad., Vol. I, pp.315-317) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1897).

- Freud, S. (1996). A interpretação dos sonhos. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. V, pp. 371-645). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900).
- Freud, S. (1996). Psicopatologia da vida cotidiana. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad.) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1901).
- Freud, S. (1996). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. IX, pp. 15-88). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1907).
- Freud, S. (1996a). Escritores criativos e devaneio. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. IX, pp.133-143). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1908).
- Freud, S. (1996b). Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. IX, pp. 167-186). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1908).
- Freud, S. (1996). Notas sobre um caso de neurose obsessiva. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. X, pp. 137-215). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1909).
- Freud, S. (1996a). Cinco lições de psicanálise. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XI, pp. 17-66). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1910).
- Freud, S. (1996b). Leonardo da Vinci: uma lembrança de infância. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XI, pp. 67-142). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1910).
- Freud, S. & Oppenheim, D.E. (1996a). Os sonhos no folclore. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XII, pp. 193-221). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1911).

- Freud, S. (1996b). Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XII, pp. - 235-244). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1911).
- Freud, S. (1996). Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., Vol. XII, pp. 123-133). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1912).
- Freud, S. (1996). O interesse científico da psicanálise. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIII, pp. 175-198). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1913).
- Freud, S. (1996a). O Moisés de Michelangelo. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIII, pp. 219-249). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914).
- Freud, S. (1996b). A história do movimento psicanalítico. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIV, pp. 15-74). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914).
- Freud, S. (1996c). Sobre o narcisismo: uma introdução. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIV, pp. 77-108). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914).
- Freud, S. (1996a). Os instintos e suas vicissitudes. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIV, pp. 117-144). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1915).
- Freud, S. (1996b). O inconsciente. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIV, pp. 165-222). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1915).
- Freud, S. (1996). Sobre a transitoriedade. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIV, pp. 315-319). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1916).

- Freud, S. (1996a). Luto e melancolia. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIV, pp. 245-263). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1917).
- Freud, S. (1996b). Conferência XXV: A ansiedade. In Conferências introdutórias sobre psicanálise. *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XVI, pp. 393-411). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1917).
- Freud, S. (1996). Linhas de progresso na terapia psicanalítica. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XVII, pp. 171-181). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919).
- Freud, S. (1996). O ego e o id. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIX, pp. 15-122). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1923).
- Freud, S. (1996). Inibições, sintomas e angústia. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XX, pp. 81-173). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1926).
- Freud, S. (1996). O mal-estar na civilização. In *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XXI, pp. 67-157). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1930).
- Freud, S. (1986). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1897-1904)*. Rio de Janeiro: Imago.
- Fulgêncio, L. (2011). A constituição do símbolo no processo analítico para Winnicott. *Paidéia (Ribeirão Preto)*, 21(50), 393-401.
- Hinshelwood, R. (1992). *Dicionário do pensamento kleiniano*. Porto Alegre: Artes Mèdicas.
- Garjaka, A. C. (2014). *Um estudo da noção de trabalhos psíquicos nos primeiros anos da obra de Sigmund Freud* (Dissertação de mestrado, Instituto de Psicologia, PUC-SP). Recuperado de [www.teses.usp.br](http://www.teses.usp.br)

- Green (2017). *A loucura privada: psicanálise de casos-limite*. São Paulo: Escuta. (Trabalho original publicado em 1987).
- Gurfinkel, D. (2015). Prefácio à edição brasileira. In Bollas, C. *A sombra do objeto: a psicanálise do conhecido não pensado* (pp. 13-35). São Paulo: Escuta. (Trabalho original publicado em 1987).
- Jornal do CRP-São Paulo*. Em busca da sagrada singularidade humana. Brasil. Março/Junho de 1999. Recuperado de [https://www.crpssp.org/uploads/impresso/692/pkxAKtSgRnnJcScCpkI\\_LyakGFSgRY\\_Ec.pdf](https://www.crpssp.org/uploads/impresso/692/pkxAKtSgRnnJcScCpkI_LyakGFSgRY_Ec.pdf)
- Klein, M. (1991). Notas sobre alguns mecanismos esquizóides. In *Inveja e gratidão e outros trabalhos* (A. Cardoso, trad., pp. 17-43). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1946).
- Klein, M. (1991a). As origens da transferência. In *Inveja e gratidão e outros trabalhos* (A. Cardoso, trad., pp. 70-79). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1952).
- Klein, M. (1991b). Sobre a observação do comportamento de bebês. In *Inveja e gratidão e outros trabalhos* (L. P. Chaves, trad., pp. 119-148). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1952).
- Klein, M. (1991). Inveja e gratidão. In *Inveja e gratidão e outros trabalhos* (L. P. Chaves, trad., pp. 205-267). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1957).
- Klein, M. (1996). A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do ego. In *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos*. (A. Cardoso, trad., pp. 249-264). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1930).
- Klein, M. (1996). Uma contribuição à psicogênese dos estados maníaco-depressivos. In *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos* (A. Cardoso, trad., pp.301-329). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1935).

- Klein, M. (1996). O luto e sua relação com os estados maníaco-depressivos. In *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos* (A. Cardoso, trad., pp. 395-412). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1940).
- Laplanche, J. (1988). *Teoria da sedução generalizada e outros ensaios*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Laurentiis, V.R.F. (2007). A incerta conquista da morada da psique no soma em D. W. Winnicott. *Winnicott E-Prints*, 2(2), 1-13.
- Lenine. (2011). Uma Canção e Só. In *Chão* [Meio de gravação: CD]. Rio de Janeiro: Estúdio O Quarto.
- Loparic, Z. (2000). O animal humano. *Natureza humana*, 2(2), 351-397.
- Martini, A. (2012). Uma antropologia do outro em mim: o impensado conhecido de Christopher Bollas. *Impulso*, 22(55), 77-78.
- Mélega, M. P. (2017). A propósito da mudança catastrófica de Bion e do conflito estético de Meltzer: uma ilustração clínica. *Jornal de Psicanálise*, 50(93), 235-244.
- Meltzer, D. & Williams, M. (1994). *A apreensão do belo: o papel do conflito estético no desenvolvimento, na violência e na arte*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1988).
- Milner, M. (1987). O papel da ilusão na formação dos símbolos. In *A loucura suprimida do homem são* (pp. 89-117). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1952).
- Miller, J. D. (2017). Loewald's "binocular vision" and the art of analysis. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 56, 1139-1159.
- Montgomery, L. M. (2019). *Anne de Green Gables* (M. S. Guimarães, trad.). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1908).
- Naffah Neto, A. & Cintra, E. M. U. (2012). A pesquisa psicanalítica: a arte de lidar com o paradoxo. *Revista de estudos psicanalíticos*, 30(1), 33-50.

- Nettleton, S. (2018). *A metapsicologia de Christopher Bollas: uma introdução*. São Paulo: Escuta.
- Ogden, T. H. (1996). *Os sujeitos da psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Ogden, T. H. (2012). Três formas de pensar: pensamento mágico, pensamento onírico e pensamento transformador. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 46(2), 193-214.
- Ogden, T. H. (2013). *Reverie e interpretação: captando algo humano*. São Paulo: Escuta.
- Ogden, T. H. (2014). *Leituras criativas: ensaios sobre obras analíticas seminais*. São Paulo: Escuta.
- Ogden, T. H. (2020). Psicanálise ontológica ou “O que você quer ser quando crescer?”. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 54(1), 23-46.
- Pessoa, F. (2012). *Poemas de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Petot, J. M. (1988). *Melanie Klein II: o ego e o bom objeto* (B. P. Haber, trad.). São Paulo: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1982).
- Platão (1980). *Hípias maior* (C. A. Nunes, trad.). Pará: Editora da Universidade Federal do Pará.
- Pontalis, J. B. (2005). *Entre o sonho e a dor* (C. Berliner, trad.). Aparecida-SP: Ideias e Letras. (Trabalho original publicado em 1977).
- Ramires, V. R. R. & Schneider, M. S. (2010). Revisitando alguns Conceitos da Teoria do Apego: Comportamento versus Representação? *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 26(1), 25-33. doi: 10.1590/S0102-37722010000100004.
- Rhodes, J. (2017). *Instrumental: memórias de música, medicação e loucura*. (L. R. Gil, trad.). Rio de Janeiro: Rádio Londres. (Trabalho original publicado em 2014).
- Ribeiro, M. F. R., Flores, D. B. & Ramos, J. F. S. (2022). A pesca do fragmento intersubjetivo na pesquisa psicanalítica. In N. N. B. Pinheiro, R. S. Peres & S. N. Cordeiro (Orgs.).

*Pesquisas acadêmicas em psicanálise: reflexões teóricas e ilustrações clínicas* (pp. 29-50). São Paulo: Pedro e João Editores.

Rocha, Z. (1999). Desamparo e metapsicologia: para situar o conceito de desamparo no contexto da metapsicologia freudiana. *Síntese - Rev. de Filosofia*, 26(86), 331-346.

Rocha, G. M. (2012). O Moisés de Freud: entre o sublime e a sublimação. *Cogito*, 13, 68-75.

Rosenberg, B. (2003). *Masoquismo mortífero e masoquismo guardião de vida* (C. Gambini, trad.). São Paulo: Escuta.

Safra, G. (1998). A vivência do sagrado e a constituição do *self*. *Temas psicol.*, 6(2), 147-151.

Safra, G. (1999a). *A face estética do Self*. São Paulo: Ideias e Letras.

Safra, G. (1999b). Influências teológicas nas teorias psicanalíticas. *Temas em psicologia*, 7(2), 131-141.

Santaella, L. (1994). *Estética: de Platão à Peirce*. São Paulo: Ed. Experimento

Santos, J. F. S. & Migliavacca, E. M. (2017). *Da melancolia ao suicídio: uma aproximação da psicanálise à obra poética de Florbela Espanca* (Dissertação de mestrado, Instituto de Psicologia, USP). Recuperado de [www.teses.usp.br](http://www.teses.usp.br)

Santos, J. F. S & Migliavacca, E. M. (2020). Reflexões conceituais sobre a metapsicologia do suicídio do melancólico. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 53(4), 117-132.

Segal, H. (1975). *Introdução à obra de Melanie Klein*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1964).

Segal, H. (1982). Uma abordagem psicanalítica da estética. In *A obra de Hanna Segal: uma abordagem kleiniana à prática clínica*. (E. Nick, trad., pp. 245-273). Rio de Janeiro: Imago.

Segal, H. (1993). *Sonho, fantasia e arte*. Rio de Janeiro: Imago.



- Sharpe, E. (1998). Comunicação: “Alguns comentários sobre a teoria da Sra. Klein da ‘Posição Depressiva (nona discussão das divergências científicas). In *As controvérsias Freud-Klein, 1941-45* (pp. 775-783). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1944).
- Souza, S. J. & Albuquerque, E. D. P. (2012). A pesquisa em ciências humanas: uma leitura bakhtiniana. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, 7(2), 109-122.
- Suassuna, A. (1975). *Introdução à estética*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio.
- Vázquez, A. S. (1999). *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ventura, R. (2016). A noção de trabalho na experiência psicanalítica. *Psicol. USP.*, 27, 282-288. doi: 10.1590/0103-656420140041
- Winnicott, D. W. (1979). O bebê como organização em marcha. In *A criança e seu mundo* (pp. 26-30). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1957).
- Winnicott, D. W. (1983). A integração do ego no desenvolvimento da criança. In *O ambiente e os processos de maturação* (pp.55-61). Porto Alegre: Artmed. (Trabalho original publicado em 1962).
- Winnicott, D. W. (1983). Da dependência à independência no desenvolvimento do indivíduo. In *O ambiente e os processos de maturação* (pp.79-87). Porto Alegre: Artmed. (Trabalho original publicado em 1963).
- Winnicott, D. W. (1988). A comunicação entre o bebê e a mãe e entre a mãe e o bebê: convergências e divergências. In *Os bebês e suas mães* (pp. 79-92). São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1968).
- Winnicott, D. W. (1990). *Natureza humana*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1988).
- Winnicott, D. W. (1997). *A família e o desenvolvimento individual*. São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1965).

- Winnicott, D. W. (2000). A mente e sua relação com o psicossoma. In *Da pediatria à psicanálise* (D. Bogomeletz, trad., pp. 332-346). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1949).
- Winnicott, D. W. (2000). Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In *Da pediatria à psicanálise* (D. Bogomeletz, trad., pp. 316-331). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1951).
- Winnicott, D. W. (2000). Aspectos clínicos e metapsicológicos da regressão no contexto psicanalítico. In *Da pediatria à psicanálise* (D. Bogomeletz, trad., pp. 374-392). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1954).
- Winnicott, D. W. (2005). O medo do colapso. In *Explorações psicanalíticas* (pp. 70-76). São Paulo: Artmed. (Trabalho original publicado em 1963).
- Winnicott, D. W. (2019). *O brincar e a realidade*. (J. O. A. Abreu & V. Nobre, trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1971).
- Zilli, M. M. (2016). *O encontro estético como experiência de transformação* (Dissertação de mestrado, Instituto de Psicologia, PUC-SP). Recuperado de [www.teses.usp.br](http://www.teses.usp.br)