

# Sem título

Laura Amaral<sup>1</sup>

## 1 SEM TÍTULO

Figura 1 - *Untitled (from the Deserto-Modelo series)*, Lucas Arruda, 2014 (óleo sobre tela, 30 × 37 cm). Foto por Everton Ballardin



Fonte: Cortesia do artista, Galeria Mendes Wood DM e David Zwirner

**S**egundo Bion, talvez devêssemos começar cada sessão assim: sem título. A expressão é comumente encontrada na arte

---

<sup>1</sup> Analista em formação pelo CEPdePA.

(ver Figura 1). Cada pessoa tem uma forma de vivenciar um impacto estético. Há aquelas que buscam primeiramente o título, para então apreciar a obra. Outras vacilam entre obra e título. Outras ainda se demoram na obra para, aí então, descobrir seu nome. E há aquelas que preferem não o saber. A mesma pessoa pode apresentar todas essas formas em diferentes contextos. As variantes desses contextos envolvem, no mínimo, sujeito, objeto, tempo, espaço e função.<sup>2</sup>

Negar um título a uma obra é convocar o sentir antes do pensar. É permitir deslizamento, colocar em movimento, reforçar a musculatura psíquica, lidar com o desconhecido. Transpor a experiência acima para a situação analítica parece, então, um exercício natural. Como diz Figueiredo (2021, p. 32), “em todos os encontros humanos os inconscientes se encontram, mas nos encontros analíticos em especial, é disso que se trata fundamentalmente”. Acredito poder falar o mesmo do encontro com a arte e, quem sabe, neste trabalho, propor um caminho inverso: geralmente a razão interpreta a arte, mas pode a arte interpretar a razão?

A subjetividade do analista adquiriu um papel preponderante para a compreensão das transformações ocorridas na relação analítica, em especial a partir de 1949, com as observações de Paula Heimann acerca da contratransferência, instaurando a ideia de que os afetos experimentados pelo analista na situação analítica devem compor a matéria-prima do trabalho. O que já era uma profissão impossível (FREUD, 1937a) ficou ainda mais complexo, um verdadeiro *bad job*<sup>3</sup> um encontro entre dois coitados (FIGUEIREDO, 2021).

O objetivo deste trabalho é explorar a mente do analista no intervalo entre a escuta e a interpretação, investigando a forma como ele percebe e lida com o sentir, o intuir e o pensar. Se o mundo é aquilo que percebemos (MERLEAU-PONTY, 1945), como buscar uma verdade que não seja a nossa própria? Como excluir todo engano e aparência (FREUD, 1937a) da relação analítica, que deve se basear no amor à

2 De acordo com o conceito de “campo analítico” de Baranger e Baranger (1969).

3 Referência ao título do artigo “Making the best of a bad job” (BION, 1979)

verdade? A citação de Francis Bacon no início de *Atenção e interpretação*<sup>4</sup> levanta precisamente esse problema. Para Bion, o conhecimento pertence ao domínio da estética. Ele entende, inspirado por Immanuel Kant e John Keats,<sup>5</sup> que beleza e verdade são uma e a mesma coisa. Nesse sentido, me questiono se há algo na experiência estética com a arte que possa ser apreendido como ferramenta para a escuta analítica.

Essas inquietações me levaram a um caminho inexplorado a ser percorrido no estágio em que me encontro na formação analítica e ao longo do tempo destinado à produção deste trabalho. Tal caminho passa pelo princípio de incerteza de Bion, pelo conflito estético de Meltzer, pela contratransferência imaginativa de Green, pelo campo analítico dos Bangerer, pelo terceiro analítico de Ogden e pelas contribuições de Ungar, Civitarese, Figueiredo, Chüster e Stürmer. Como lidar com o não saber quando se trata de um trabalho sobre o conhecer? Como, dado esse nível de conhecimento, teorizar, por exemplo, sobre a *capacidade negativa*? Esse é um conceito imantado que atrai e enlaça vários outros aspectos centrais do pensamento bioniano, como *continente-contido, sem memória e sem desejo, função alfa, cesura, rêverie* e tantos outros que não pude aprofundar.

O pragmático diria: “Muda o tema!”. Mas, como Freud (1937a, p. 292) bem observou, “aquilo que uma vez adquiriu vida se apegava tenazmente a ela”. É como se o trabalho já estivesse em mim, tendo que ser apenas “psicanalisado”, posto para fora. Enquanto a formação vai ganhando corpo, parece que os conceitos apreendidos ficam orbitando a mente em busca de representações, de forma que a experiência de ver um filme, ler um livro, apreciar uma obra de arte ou travar uma simples conversa cotidiana acaba nunca mais sendo a mesma.

4 “Existem apenas dois modos de procurar e descobrir Verdade. E só podem existir dois: primeiro, partindo dos sentidos e de especificidades, alcançam-se axiomas mais gerais; a partir deles e de suas verdades, estabelecidas definitivamente, inventam-se e julgam-se axiomas intermediários. O outro método reúne axiomas a partir dos sentidos e especificidades, fazendo uma ascensão contínua e gradativa, de tal modo que, no final, chega-se aos axiomas mais gerais; este último modo é o verdadeiro, mas até hoje não posto em prática” (BACON *apud* BION, 1970, p. 5).

5 O poeta romântico John Keats (1795-1821) exerceu forte influência sobre o pensamento de Bion. É de sua obra que se originam expressões como “capacidade negativa”, “linguagem de consecução” e “homem de consecução”.

Trata-se de um fenômeno natural, segundo Merleau-Ponty (1945, p. 33), afinal “o próprio do percebido é admitir a ambiguidade, o ‘movido’, é deixar-se modelar por seu contexto”. Propus-me, então, esse exato exercício, selecionando a capacidade negativa como fio condutor do processo de escuta, buscando perceber suas diferentes *fases* até chegar à interpretação. Sabemos que a linearidade passa longe desse ofício, de modo que não se trata de *fases*, mas de posições, estados ou situações superpostas e dinâmicas, sendo tal decupagem apenas um exercício pessoal de deslizamento de sentido cuja intenção é capturar em imagens as experiências mentais do analista no período proposto. Dessa forma, cada seção do texto expressa uma experiência, seguindo esta ordem: *presença, impregnação, tolerância, imaginação e cesura*.

Ao longo deste ano, algumas vivências no campo das artes, em especial das artes visuais, intensificaram em mim uma aproximação sensível e conceitual entre arte e psicanálise. O contato com pacientes difíceis, carentes de recursos simbólicos, foi moldando — e exigindo — uma escuta mais criativa, mais voltada a apreender configurações (FIGUEIREDO, 2021) antes que eu pudesse me haver com as teorizações sobre esse tema. Sentia-me vivenciando na prática a quebra da regra fundamental da psicanálise. Se hoje, com o perdão de Freud e Bion, eu pudesse formular minha inquietação, talvez chegasse a algo na seguinte linha: como fazer da atenção flutuante um bom negócio sem o seu par, a livre associação do paciente?

Essa pergunta me levou à dimensão estética da psicanálise, tema amplo e complexo no qual eu gostaria muito de poder mergulhar em algum momento da minha formação. Porém, ainda sem saber nadar, resolvi treinar em solo (mesmo que desconhecido) um caminhar no escuro, talvez não para enxergar mais claro,<sup>6</sup> mas para, quem sabe, vir a cantar.<sup>7</sup>

Antes de iniciar, gostaria de fazer a ressalva de que os diálogos

---

6 “Ao cantar na escuridão, o andarilho nega seu medo, mas nem por isso enxerga mais claro” (FREUD, 1926, p. 26).

7 Referência ao tema “Faz escuro mas eu canto” da 34ª Bienal de São Paulo, realizada em 2021, inspirada no poema “Madrugada Camponesa” de Thiago de Mello (MELLO, 2017, p. 25).

aqui propostos entre arte e psicanálise têm como objetivo unicamente a experiência de uma ampliação do pensar, não sendo minha intenção realizar qualquer leitura análoga das teorias psicanalíticas ou fornecer “substitutos para a verdade”.<sup>8</sup> Meu intuito é traçar aproximações imaginativas das transformações de O, inerente às expressões artísticas. Da mesma forma, não disponho de recursos técnicos ou conhecimento profundo sobre as obras de arte apresentadas. Se elas estão aqui, é porque em algum momento me impactaram ou funcionaram como *fato selecionado* num estado de vacilação mental.

## 2 O ARTISTA ESTÁ/É PRESENTE

*Um artista não deve mentir para si mesmo nem para os outros.*

(Marina Abramović)

Figura 2 – *The artist is present*, performance de Marina Abramović, 2010



Como sintetiza Abramović (2017, p. 350), “as regras eram simples:

8 “É possível ter a esperança de que a capacidade do artista, conquanto útil, não seja essencial ao psicanalista. De fato, ela pode mesmo ser uma desvantagem; pois essa capacidade do artista pode capacitá-lo, como temia Platão, a prover um substituto para a verdade” (BION, 1970, p. 18).

cada pessoa podia sentar diante de mim pelo tempo, breve ou longo, que desejasse. Nós manteríamos contato pelo olhar. O público não deveria tocar em mim nem falar comigo. E assim começamos”.<sup>9</sup> Quando ela concebeu essa performance (ver Figura 2), não tinha qualquer expectativa. Seu histórico de performances é marcado pela entrega do seu próprio corpo enquanto objeto/obra. Isso lhe rendeu uma série de cicatrizes e uma tremenda capacidade de tolerar o imprevisível e a dor, intensificando sua habilidade receptiva. Segundo ela, o mais difícil numa performance é fazer algo próximo a nada, pois isso exige tudo do artista. Na sua concepção, performar é atingir um estado mental.

*The artist is present* é sobre se haver com o desconhecido — e sobre fazer isso em meio a dezenas de pessoas. Enquanto, em performances anteriores, a relação da artista era com a plateia, dessa vez o encontro era entre dois sujeitos. E, como diz Bion (1979, p. 492), “Quando dois caracteres ou personalidades se encontram, cria-se uma tempestade emocional.”. Abramović (2017, p. 350), por sua vez, afirma: “O que descobri de imediato foi que as pessoas sentadas diante de mim ficavam muito comovidas. Desde o início, as pessoas lacrimejavam — e eu também. Eu estava sendo um espelho? Parecia mais do que isso. Eu podia ver e sentir a dor das pessoas”.

Sua descrição é propriamente a ideia de um “através do espelho”, lembrando a Alice de Lewis Carroll (1871) ou mesmo a metáfora de um *espelho transparente* utilizada por Bion (1977a) para descrever a cesura, conceito que trabalharemos adiante. A artista percebeu que a única saída naquele contexto era olhar para dentro.

Quando assisti ao documentário sobre a performance, senti uma mistura de espanto e desconfiança. Algumas pessoas fitavam Marina por segundos, e a turbulência, mesmo assim, acontecia. Abramović chegou a ser procurada por um grupo de neurologistas para desenvol-

---

9 *The artist is present* teve início no dia 14 de março de 2010, no MoMA, em Nova Iorque. Cerca de 850 mil pessoas compareceram ao átrio do museu e mais de 1.500 passaram pela experiência, totalizando 736 horas e meia de performance.

ver um novo projeto chamado *Measuring the magic of mutual gaze*, um experimento com neuroimagens capaz de verificar a sintonia entre as ondas cerebrais da dupla durante o mútuo olhar. Seria uma tentativa de “enxergar” a comunicação entre inconscientes, essa situação em que ambas as pessoas estão *iluminadas*, como descreveu Bion (1977b)?

Anos mais tarde, tive a oportunidade de participar de um experimento similar no contexto de um trabalho de pesquisa. A desconfiança se foi, ficou apenas o espanto. Embora a amostra tenha sido pequena (cerca de 20 duplas de mulheres), pude testemunhar uma série daquilo que Melanie Klein chamaria de *identificações projetivas*. Inveja, admiração, medo, desejo, amor. Mulheres estranhas se conectaram a aspectos intra e extrapsíquicos das vidas umas das outras apenas através do olhar e do silêncio, num espaço de tempo de cinco minutos.

A performance, assim como o experimento de pesquisa, me faz pensar na capacidade de *rêverie* materna, sendo ela “o órgão receptor da colheita de sensações que o bebê, através de seu consciente, experimenta em relação a si mesmo” (BION, 1962, p. 134). Está em jogo essa capacidade de receber e conter o sensorial evacuado e projetado do outro (até que se possa, em outro momento, devolvê-lo transformado). É interessante que a cena da performance sugere uma igualdade entre a dupla. Há duas cadeiras iguais, dispostas frontalmente a uma distância de aproximadamente um metro, separadas por uma mesa.<sup>10</sup> Porém, uma das pessoas já está lá, o que demonstra sua receptividade e passividade. A outra, ativa, vem ao seu encontro. Elas interagem. Ambas se transformam. Aí, já não se trata mais de sujeito ou objeto, ativo ou passivo, mas da *experiência emocional* que se dá entre a dupla, daquilo que *acontece* no campo. O fato de a artista estar presente previamente funciona como uma espécie de *continente*, revelando sua função de *rêverie* materna.

Se eu pudesse imaginar um marco zero para a sessão analítica,

---

<sup>10</sup> Após dois meses de performance, a artista decide retirar a mesa, “estreitar o contato, remover barreiras” (ABRAMOVIĆ, 2017, p. 354).

possivelmente seria esse. A atitude analítica como intenção de presença e verdade. Uma receptividade passiva e ativa. Passiva porque abstém-se de formulações prontas que evocam sentimentos de prazer e dor, como memória, desejo ou necessidade de compreensão; ativa pela sua *linguagem de consecução*,<sup>11</sup> como “um prelúdio à ação, e que, portanto, informa, inspira e a orienta” (CIVITARESE, 2016, p. 161). Adotar uma *linguagem de consecução* é estar disposto ao acontecer. É algo progressivo, que “se torna”, mas que não prevê um fim. O analista está/é presente, e isso é condição para o encontro com O. Analista e analisando partilhando novos conhecimentos, intrapsíquicos e intersubjetivos, abertos a evoluções e transformações capazes de ver o que a dupla ainda não viu (AZEVEDO, 1997).

O resultado da performance é o que talvez pudesse se associar ao conceito de *estar-uno-a O*.<sup>12</sup> Bion nomeia de “O” a coisa em si, a verdade absoluta em todo e qualquer objeto, a realidade última, o infinito, a experiência. “O” é um símbolo, porque não pode ser nomeado, uma vez que não pode ser conhecido (K)<sup>13</sup> ou aprendido. “O analista e o analisando”, assim como a artista e o participante, “estão igualmente dependentes dos sentidos, entretanto as qualidades psíquicas com que o psicanalista lida não são percebidas pelos sentidos” (BION, 1970, p. 43). É algo que se intui, mas não se sente. Pode ser descrito, mas não compreendido.

Assim, o testemunho/encontro da artista/analista e dos participantes/analisandos remonta a transformações tanto de  $K > O$  quanto de  $O > K$ . No contexto analítico, Bion subverte a ideia de fortalecimento do Eu — “Onde era Id há de ser Eu” (FREUD, 1933, p. 223) — e propõe uma expansão do inconsciente a partir de transformações

11 Bion toma emprestada a expressão “language of achievement” do poeta John Keats para sugerir uma linguagem própria do analista.

12 Processo associado às *transformações em O* (BION, 1970).

13 K corresponde ao vínculo do conhecimento (*knowledge*) e, junto com L (*love* — amor) e H (*hate* — ódio), compõe a *teoria dos vínculos* desenvolvida por Bion para identificar os vínculos positivos (+K, +L, +H) e negativos (-K, -L, -H) na experiência estética do encontro com o outro (MELTZER, 1988 *apud* LEVY, 2019).

em O. Ele entende a consciência como finita e o inconsciente como infinito. O que para Freud (1933) era alcançável apenas por “certas práticas místicas”,<sup>14</sup> Bion propõe que o seja pela intuição.

O analista precisa focalizar sua atenção sobre O, o desconhecido e incognoscível. O sucesso da psicanálise depende de se manter um ponto de vista psicanalítico; o ponto de vista é o vértice psicanalítico; o vértice psicanalítico é O. O analista não pode estar identificado com O: ele precisa sê-lo (BION, 1970, p. 42).

A experiência analítica é composta por fluxos constantes de evoluções e transformações de  $K > O$  e  $O > K$ ,<sup>15</sup> que encontram resistências tanto do analista quanto do analisando.

A mente é um organismo tão inconstante — num piscar de olhos, ela pode ir para qualquer lugar. E você sempre precisa trazê-la de volta. Você acha que está no presente, e, de repente, percebe que está sabe-se lá onde... nas entranhas da selva amazônica, talvez. Mas era sempre importante voltar. Porque o ponto crucial era minha ligação com a pessoa. E, quanto mais forte a ligação, menos espaço eu tinha para ir a outros lugares (ABRAMOVIĆ, 2017, p. 355).

A ligação à qual se refere Marina seria propriamente o vínculo

---

14 “E bem podemos imaginar que certas práticas místicas tenham êxito em alterar as relações normais entre os setores da psique, de modo que a percepção, por exemplo, seja capaz de apreender coisas nas profundezas do Eu e do Id que lhe são inacessíveis de outra forma” (FREUD, 1933, p. 223).

15 “Os eventos da experiência psicanalítica são transformados e formulados. O valor dessas formulações pode ser avaliado conforme as condições sob as quais se efetuam as transformações. [...] Seu valor terapêutico é maior quando elas conduzem a transformações em O; menor, quando conduzem a transformações em K.” (BION, 1970, p. 41).

de amor (+L)?<sup>16</sup> Uma das histórias mais comoventes da performance foi a participação de uma jovem mãe com seu bebê no colo. A criança, adormecida, estava protegida por um casaquinho com capuz, que escondia seu rosto. Durante o longo tempo de olhar entre a mãe e a artista, Marina lembra-se de ter sentido tanta dor a ponto de quase não conseguir respirar. Um pouco antes de se retirar, a jovem afastou o pequeno capuz, revelando uma expressiva cicatriz na cabecinha da filha (Figura 3). Mãe e bebê vão embora. Um ano depois, a jovem entraria em contato com a artista e revelaria que, naquele dia, acabara de saber que perderia sua filha para o câncer. Sua atitude marcava uma espécie de cesura, um prelúdio do luto. Bion diz que “o analista tem que se tornar infinito por meio da suspensão de memória, desejo, entendimento. O estado emocional de transformações em O é similar ao terror [...]” (BION, 1970, p. 59).

Marina vestiu-se de infinito.

Figura 3 – *Portraits in the presence of Marina Abramović*



---

<sup>16</sup> Ver nota de rodapé 11.

### 3 DESVIO PARA O VERMELHO: IMPREGNAÇÃO

*É como olhar em um telescópio ao vivo, e ver uma confusão de peças e sobras. E então você vê um padrão emergir.*

(Bion)

Figura 4 – *Desvio para o vermelho I: Impregnação*, Cildo Meireles, 1967-1984 (materiais diversos, dimensões variáveis, foto de Eduardo Eckenfels)<sup>17</sup>



Fonte: Desvio... (c2022, on-line).

O desvio para o vermelho (*redshift*) é um fenômeno óptico ocasionado pelo afastamento da fonte de luz em relação ao observador. Trata-se de um caso particular do efeito Doppler.<sup>18</sup> O olho humano não percebe todas as ondas eletromagnéticas, somente aquelas chamadas de “luz visível”, percebidas através da cor. Cada comprimento de onda é associado a uma cor. Os comprimentos de onda longos são percebidos como a cor vermelha, e os menores, como azul. Ou seja, quando

<sup>17</sup> A obra de Cildo Meireles está exposta no Instituto Inhotim e é composta por mais dois ambientes, Entorno e Desvio. O título refere-se ao fenômeno físico desvio para o vermelho (*redshift*).

<sup>18</sup> Relação entre a velocidade e o comprimento de onda, experimentada cotidianamente mediante a percepção de um som agudo quando um veículo se aproxima (ondas curtas) e grave quando ele se afasta (ondas longas).

os objetos observados se afastam do observador, o todo observado é visto como um “corpo” vermelho. O fenômeno pôde ser visto em uma proporção cósmica em 1919, quando Edwin Hubble, utilizando o telescópio Hooker, percebeu que os espectros de quase todas as galáxias estavam desviados para o vermelho, ou seja, afastando-se da terra, e que, quanto mais longe de nós estavam, mais rapidamente se moviam. Essa foi a primeira evidência física do *big bang* e da expansão do universo.

Talvez o exercício de atenção flutuante, uniformemente suspensa, proposto por Freud (1912) e revisitado por Bion (1977c), pode ser análogo a esse fenômeno físico e a essa experiência oferecida por Cildo Meireles (Figura 4). É necessária uma escuta uniformemente flutuante (FREUD, 1912), polifônica (TÁLAMO, 1997) e, poderíamos acrescentar, *planificada* (em que não há relação figura-fundo) e *monocromática*, de preferência em “tons vermelhos”. É necessário certo distanciamento daquilo que é conhecido para poder ver sem se fixar em nada.

Se o marco zero da relação analítica é estar/ser presente, em função de *rêverie*, o próximo passo é deixar-se envolver e perder-se no conjunto de sensações da situação analítica, para aí então poder tolerar e sustentar mistérios, incertezas e meias verdades, até que um *fato selecionado* salte aos olhos (*big bang!*). Bion nomeia de “capacidade negativa” essa característica que alguns chamam de “estado mental”. Ele amplia o conceito de atenção flutuante considerando a capacidade do analista de suportar a tempestade emocional que se instaura em qualquer relação bipessoal. Ao teorizar sobre ela, Bion (1977c) faz uma analogia com *ver através de um telescópio*. O telescópio pressupõe distância entre observador e objeto observado: é um estar longe e perto ao mesmo tempo, uma subversão do espaço. Levy (2019, p. 70) assinala que o analista vivencia uma espécie de negação da sua própria individualidade, acolhendo as identificações projetivas do paciente para, num segundo momento, “transformar aquela experiência numa compreensão que será um objeto analítico”. Como sugere o primeiro ambiente de Meireles, é preciso uma *impregnação*. Mas, para impregnar-se, é preciso esvaziar-se?

Ora, se o observador sempre interfere naquilo que observa — de forma que “o ‘algo’ perceptivo está sempre no meio de alguma coisa, ele sempre faz parte de um ‘campo’” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 24) —, esvaziar-se numa relação intersubjetiva é naturalmente impossível. Talvez por isso Freud tenha usado a expressão “cegar-se artificialmente” em uma carta a Lou Salomé datada de 1916, resgatada por Bion em seu ensaio sobre a *capacidade negativa*.

Há algo nas noções de *vazio* e de *negativo* que precisa ser observado com certa delicadeza, com o cuidado de não atribuir sentidos análogos. O Japão dispõe de duas palavras diferentes para o *vazio*. Existe *Mu* (無), o *vazio nada*, ou simplesmente a ideia de negativo, e *Ma* (間), o *vazio espacial*, também conhecido como *espaço negativo*, o conceito japonês de *espaço e tempo*. O ideograma de *Ma* é composto por dois caracteres, o portão (門) e o sol (日), sugerindo a entrada de um fio de luz através de uma fresta, algo como a visão de Bion a respeito do estado descrito na carta de Freud a Salomé: “fazer uma situação tão obscura que um fio da vida aparecerá” (BION, 1977c, p. 130). O conceito de *Ma* poderá ser aprofundado na seção sobre cesura do presente ensaio. Por ora, proponho emprestar de Roland Barthes uma definição que me parece própria à *ideia de evolução* sugerida por Bion.

[...] ‘o *vazio* não deve ser concebido (figurado) sob a forma de uma ausência (de corpos, de coisas, de sentimentos, de palavra, etc.: o *nada*) — aqui somos vítimas da física antiga [...]. O *vazio* é antes o novo, o retorno do novo (que é o contrário da repetição)’ (BARTHES, 2003 *apud* FONTANARI, 2018, p. 44).

Segundo Freud (1920, p. 200), “a novidade sempre será a condição para se fruir algo”, mas é Bion, segundo Sandler, quem traz a atitude e a postura do “novo” para a prática clínica: “‘Novo’ no sentido de acordar para o novo na sessão, pensamento sem pensador que aguarda um pensador que o pense, para ser sucedido de outro ‘novo’”

(SANDLER, 2020, p. 301). O novo não está relacionado com o velho, com a *memória*, mas com a *evolução* de algo criado naquele exato instante da experiência emocional. “É algo que surge de uma situação que evolui durante a sessão” (BION, 1997 *apud* CHUSTER; STÜRMER, 2019, p. 37), por isso deve estar livre para vir a ser.

Talvez um exemplo de tal fenômeno seja a experiência de Roland Barthes no Japão, descrita em *O império dos signos*. Ele sugere algo muito próximo *àquilo de que fala* Bion: “como podemos imaginar um verbo que seja, ao mesmo tempo, sem sujeito, sem atributo e, no entanto, transitivo, como por exemplo um ato de conhecimento sem sujeito conhecedor e sem objeto conhecido?” (BARTHES, 1970, p. 13).

O filósofo e semiólogo parece ter levado a sério a provocação de Francis Bacon sobre a descoberta da verdade, utilizada como epígrafe em *Atenção e interpretação* (BION, 1970), como mencionado anteriormente. Relembrando, Bacon afirma existirem apenas duas formas de descobrir a verdade. A primeira tem a seguinte configuração: sentidos > evidências gerais > invenção/julgamento > evidências intermediárias. A segunda resume-se a: sentidos > evidências gerais. “Este último modo é o verdadeiro, mas até hoje não posto em prática” (BACON, 1620 *apud* BION, 1970).

Barthes nos leva a uma viagem ao Japão por meio de uma leitura desprovida do familiar, do vértice ocidental, daquilo que lhe é “natural”. Ele se deixa impregnar pelas sutilezas dos movimentos, dos gestos, dos jardins, dos rostos, das moradias, dos ideogramas, das intenções, vivência que define como um abalo sísmico, um estado de vacilação do conhecimento, um vazio de fala, uma perda de sentido, análoga ao conceito de *satori*<sup>19</sup> do zen japonês, “uma espécie de catástrofe mental que ocorre de repente” (BARTHES, 2003, p. 357).

Sendo o vazio de fala aquilo que constitui a escritura, a ação de escrever, Barthes propõe que o sujeito se coloque em *situação de escri-*

19 “O *satori*, no entanto, não tem nada a ver com a ‘descida de uma verdade, de um deus, mas sim súbito desembocar no vazio’ (BARTHES, 2003, p. 220). Ele dissipa a dúvida, porém não em detrimento de uma certeza. Ilumina (*insight*), sem clarear. Não mata o sentido, nem tão pouco o embaralha; o *satori Zen* destrama a linguagem, não a deixando se aprisionar no sistema paradigmático estrutural, se esquivando ardentemente de qualquer conflito, por desaguá-la numa espécie de sistema de deslizamento contínuo” (FONTANARI, 2018, p. 41).

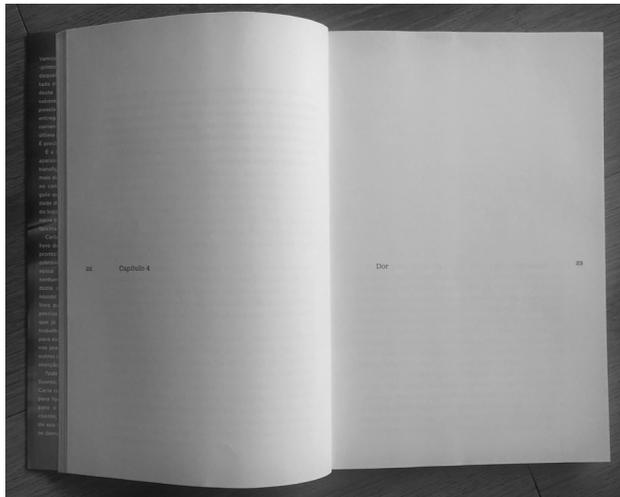
*tura*, isto é, que se proponha a conhecer uma língua estrangeira (o outro) e, contudo, não a compreender.

[...] desfazer nosso “real” sob o efeito de outros recortes, de outras sintaxes; descobrir posições inéditas do sujeito na enunciação, deslocar sua topologia; numa palavra, descer ao intraduzível, sentir sua sacudida sem jamais a amortecer, até que, em todos nós, todo o Ocidente se abale e vacilem os direitos da língua paterna (BARTHES, 1970, p. 11).

Como assinala Quintais (2017) O desenlace com o conhecido abala a subjetividade, provocando uma evacuação de sentidos (significados). Logo, pode-se dizer que, para se impregnar, é preciso negativar-se no espaço, numa constelação de sentidos que não somem, mas que tampouco se deixam pegar.

#### 4 TOLERÂNCIA

Figura 5 – Capítulo 4 de *Tudo é rio*, de Carla Madeira, 2021



Fonte: a autora (2022).

No romance *Tudo é rio*, Carla Madeira surpreende ao propor um capítulo contendo uma única palavra: dor (Figura 5). Ela convida à pausa, à assimilação do sofrimento. Lembro-me de ter ficado alguns dias sem abrir o livro. Propus-me a viver aquela dor.

Essa bem poderia ser a abertura da última seção deste texto, destinada à cesura. Porém, como já comentado, as experiências mentais do analista se dão em pequenas e grandes intensidades, num espaço e num tempo indeterminados. Destinei essa experiência de leitura à tolerância propriamente dita. Conquistar a capacidade de suportar e sustentar o sofrimento, a angústia, o medo e a incerteza pode levar o tempo de uma sessão ou de todo um tratamento.

No meu primeiro ano de formação, recebi uma jovem paciente para análise num estado quase pré-verbal, justificado por ela por doenças neurológicas ainda sem nome. Manter-se longe da nosologia não foi uma tarefa difícil na minha condição leiga e iniciante. Porém, essa mesma condição fazia brotar uma necessidade de compreensão da qual precisei me desvencilhar para poder escutar. A regra fundamental da psicanálise só parecia funcionar parcialmente nesse caso.

Suas palavras eram como espasmos, e tudo o que eu tinha eram dois corpos, um espaço, um pedido de cura e um desejo de escuta. Logo, parafraseando Bion (1977b, p. 12), “até este ponto, aquilo que possuía de mais valioso era a evidência dos meus sentidos e a informação que meus sentidos me traziam”. À medida que a transferência foi ganhando corpo, sua linguagem começou a se organizar. Porém, em quase toda frase, vinham palavras hipotônicas (a pronúncia se iniciava, mas travava) ou equivocadas e foneticamente análogas.

No primeiro caso, a paciente esperava que minha musculatura verbal completasse as lacunas de sua fala. No segundo, quando se dava conta de seu “erro”, implorava por correção. No entanto, o que ela recebia de mim era o silêncio e um semblante de quem a estava escutando, apesar — e em razão — de suas lacunas. A situação era angustiante e seguiu assim por alguns meses. Em poucas ocasiões, quando

eu percebia o estado nervoso da paciente beirando o excesso, eu dizia: “Eu entendo”. Embora ela não pudesse verbalizar, eu, de fato, entendia — às vezes não o conteúdo, mas a angústia vivida naquela tentativa de enunciação. Num determinado momento, por volta do quinto mês de tratamento, o que antes gerava raiva e frustração passou a parecer uma brincadeira, baixando a guarda da resistência e possibilitando uma transferência amorosa.

A palavra fecha e abre, *é* a intersecção entre a coisa e o simbólico. Na vinheta clínica, a palavra certamente traria conforto, afinal todo título *é* uma forma de reducionismo, um exercício natural da função sintética do Eu, um recurso organizador da mente. Quando se dispõe de um aparelho de pensar que dá conta desse movimento de fechamento e abertura, permitindo o fluxo da associação livre, a palavra constrói, muitas vezes liberta e chama outras para a festa. Porém, quando esse fluxo está obstruído, ela prende. Nesse caso, não vi outra alternativa senão tolerar o não saber, tanto o meu quanto o da paciente — e esperar.

## 5 CONJECTURAS IMAGINATIVAS OU DELÍRIOS ESTÉTICOS

*Passei a noite de sexta com Wells e na manhã seguinte fui ver Death on the Pale Horse. É um quadro maravilhoso, quando se considera a idade de West; **mas não há nele nada que nos faça sentir intensamente**; nenhuma mulher que se tenha uma vontade louca de beijar; nenhum rosto avultando até tornar-se real. **A excelência de qualquer arte é a sua intensidade, capaz de fazer todos os elementos desagradáveis se evaporarem, por estarem em íntima relação com a Beleza e a Verdade** — Examinem “King Lear” e encontrarão isso exemplificado por toda parte; **mas nessa pintura temos o desagradável, sem que seja***

**provocada qualquer maior profundidade de reflexão em que se possa enterrar seu caráter repulsivo. — O quadro é maior do que “A Ressureição de Cristo”.**

(John Keats, 1817, grifo nosso)<sup>20</sup>

Figura 6 – *Death on the pale horse*, Benjamin West, 1817



Fonte: Death... (c2022, on-line).

É nessa carta, escrita pelo poeta John Keats aos seus irmãos em 1817, que surge pela primeira vez a expressão “capacidade negativa”, “isto é, quando o homem é capaz de ser entre incertezas, mistérios, dúvidas, sem qualquer irritação que o faça sair em busca dos fatos e da razão” (KEATS, 1817 *apud* EICHENBERG, 2012, *on-line*). Bion irá apropriar-se dessa expressão, que é também o objeto deste trabalho.

Esta seção tem como finalidade ilustrar o processo de *conjecturas imaginativas*, inerente à função analítica, a partir da minha própria elucubração a respeito da origem do conceito de *capacidade negativa*

<sup>20</sup> As traduções das cartas de John Keats utilizadas neste trabalho foram feitas por Rosaura Eichenberg para a revista *Íbis*, a partir de *Letters of John Keats: a selection*, editado por Robert Gittings em 1970.

na obra (e na vida) de Keats. São essas conjecturas que antecedem o *insight* do “fato selecionado”. Para tanto, Bion (1977a, p. 133) sugere uma “clivagem não patológica” da personalidade do analista, de modo que possa, rapidamente, formular diversas ideias, interpretações, hipóteses.

A obra de Keats tem lugar no romantismo, um movimento marcado pela revolução, especialmente literária e artística, ocorrida entre os séculos XVIII e XIX, impulsionada pelos discursos de Rousseau e pelo *Manifesto comunista* de Marx e Engels. O romantismo surge em oposição ao classicismo e à sociedade capitalista e mecanicista, evocando a intensidade da experiência, o orgânico, o místico. O movimento é contra normas e padrões e propõe um novo olhar sobre a qualidade estética, um olhar onírico, fragmentado, próprio do *estranho*, como descreve o poeta alemão Novalis (*apud* FISCHER, 1959, p. 64): “tratamento romântico significa atribuir uma elevada importância àquilo que é comum, uma aparência misteriosa ao que é corriqueiro e a dignidade do desconhecido ao que é familiar”.

Não à toa, o romantismo está estreitamente associado à *estética do sublime*, que se estabeleceu na Europa em 1674, a partir da tradução do tratado *On the sublime*, por Nicolas Boileau, fonte de inspiração para Edmund Burke, Immanuel Kant e Friedrich Schiller (CIVITARESE, 2016). Segundo Burke, o sublime está ligado à dor, ao terror e ao espanto e é elevado a tudo o que é grandioso, em oposição à beleza, que provoca amor nas suas formas delicadas e suaves. Ele coloca o sublime e a beleza em dois planos diferentes de experiência estética, sendo o primeiro uma decorrência da *paixão de autopreservação* e o segundo, da *paixão social*.<sup>21</sup> Nesse sentido, o contato com a beleza provocaria amor ou prazer ou “alegria positiva”, enquanto no sublime

---

21 No prefácio da edição brasileira de 2016 da Obra de Burke “Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza”, Daniel Miranda ressalta: “Para Burke, quase todas as ideias que causam forte impressão na mente, ‘sejam elas simplesmente a dor, o prazer, ou mesmo suas modificações, podem ser quase todas reduzidas a dois tipos, de acordo com sua finalidade’: as paixões cujo fim é a *autopreservação* e as paixões que visam à vida em *sociedade*” (BURKE, 2016, p.18).

a intensidade das emoções gerada pelo horror produziria o que Burke denominou de “deleite” ou “prazer negativo”, a sensação que acompanha a remoção da dor ou do perigo, na medida em que o observador percebe que todo o horror não passa de uma ficção ou está distante de si. “A dimensão do sublime, portanto, refere-se ao risco de morrer, enquanto a dinâmica do belo se refere ao perigo de perder o objeto” (CIVITARESE, 2016, p. 152).

A carta de Keats revela um jovem poeta que, a partir de vivências cotidianas, concebe um estilo crítico e filosófico de sentir a vida, um modo intuitivo de aperceber-se dela, com amor à beleza e à verdade. Um pouco antes de mencionar a capacidade negativa, associando-a à genialidade de Shakespeare e à condição para se tornar um “homem de consecução”,<sup>22</sup> Keats faz referência à obra *Death on the pale horse* (Figura 6), de Benjamin West (artista romântico), como ilustrado acima, descrevendo uma desagradável experiência estética, em que o terror e a repulsa ocupam um espaço, porém sem qualquer intensidade ou possibilidade de deslizamento reflexivo.

A obra de West exponencia na forma o seu conteúdo. O quadro, de proporção colossal (447 × 764,5 cm), retrata os primeiros oito versos do sexto capítulo do Livro do Apocalipse, a visão de São João da abertura dos selos. A obra é aclamada como uma das principais produções da arte moderna, pela sua impressionante e inigualável expressão de fúria, horror e desespero. O curador de arte Grose Evans (1959 *apud* CARMACK, 1996, p. 170) observa que “se pode supor um esforço deliberado de West para incorporar o máximo possível do ‘terrível sublime’ de Burke nesta única imagem”.

Portanto, é curioso o relato de Keats (1817 *apud* EICHENBERG, 2012, *on-line*), que sugere *ausência de intensidade* e, ao mesmo tempo, uma clara *repulsa* pela obra: “nessa pintura temos o desagradável, sem que seja provocada qualquer maior profundidade de reflexão em que se possa enterrar seu caráter repulso”. A ressonância daquela visão

---

22 Tradução de Paulo Cesar Sandler para o original “man of achievement” de Keats.

apocalíptica no poeta não foi o sublime, uma vez que não parece ter havido uma alternância entre a *repulsa* e a *atração*. O sublime, segundo Burke, se revelaria na medida em que o impacto emocional do horror provocasse o *deleite* pela constatação de que tudo não passa de uma ficção.

A efemeridade da vida era um tema presente para o poeta que perdera os pais ainda criança e enfrentava a doença do irmão Tom, que, assim como sua mãe e o próprio escritor, morreria de tuberculose precocemente. Impossibilitado de *ficcionar* o fim, teria Keats então experimentado a estranha, porém familiar, presença indomável da morte? Como aponta Freud (1919, p. 361), “não é de surpreender que o primitivo medo diante dos mortos ainda seja tão forte dentro de nós, e esteja pronto para manifestar-se quando há alguma solicitação”. Surgiria daí o desejo de ser capaz de conter em si a incerteza da vida, o terror e o mistério da finitude? Conjecturando de outra forma, teria o conceito de *capacidade negativa* de Keats surgido a partir de uma experiência do *infamiliar* (FREUD, 1919)? Cabe lembrar que *O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann, data do mesmo ano da carta do poeta, 1817.

Freud (1919, p. 331) define o *infamiliar* ou *inquietante* como um domínio específico da estética: “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar.” Jacques Rancière (2009), buscando compreender o pensamento freudiano do inconsciente a partir da doutrina estética, refere-se ao filósofo alemão Baumgarten quando define a estética como “conhecimento claro mas ainda *confuso* que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica”. (RANCIÈRE, 2009, p. 12) Faz parte do conceito de estética o *inteligível confuso*, o *pensamento daquilo que não pensa*. A experiência estética tem, portanto, em si mesma, a dimensão do oculto, do enigma, do não saber. Temos aí uma curiosa costura entre Keats, Hoffmann, Freud, Bion, *capacidade negativa*, sublime, *infamiliar* e estética. Civitarese (2016, p. 148) entende o conceito estético do sublime como “um operador teórico fundamental do pensamento de Bion”.

Que o poeta sentiu um impacto estético é fato, porém podemos apenas conjecturar se esse impacto está na dimensão do *estranho*. Há algo do *extremo familiar* na obra de West: as figuras e expressões humanas espelham uma verdade, mas não abrem espaço para a verdade de Keats, para a sua percepção do apocalipse. Parece haver uma espécie de excesso de preenchimento. Inclusive, na ocasião de sua exposição em 1817, a visitação era acompanhada de um catálogo descritivo de sete páginas explicando a cena, os personagens e suas representações. Todas as saídas pareciam estar obstruídas.

Pergunto-me qual seria a sensação do poeta ao se deparar com a obra do pintor romântico, pré-abstracionista e pré-impressionista William Turner que carrega, presumidamente, o mesmo título da obra de West (Figura 7).<sup>23</sup>

Figura 7 - *Death on a pale horse*, Joseph Mallord William Turner, ca. 1825-1830 (óleo sobre tela, 597 × 756 mm)



Fonte: Llewellyn e Riding (2013, *on-line*).

---

<sup>23</sup> Título incompleto, segundo o site do Tate Modern ([tate.org.uk](http://tate.org.uk)).

Embora a visão apocalíptica de Turner seja igualmente considerada a incorporação do sublime, seu caráter abstrato e fantasmagórico, assim como o espaço de névoa turbulenta que emoldura a morte na tela, proporciona uma experiência sensível mais próxima ao conceito de *conhecimento confuso* explorado por Rancière. A complexidade da obra aqui não se dá pela positivação de detalhes, e sim por *espaços negativos*. Posso imaginar a seguinte frase do poeta colocada nesse contexto, fazendo, postumamente,<sup>24</sup> as pazes com o seu apocalipse e coroando o *princípio de incerteza*: “Não vemos o equilíbrio do bem e do mal. Ficamos numa bruma – ‘Nós’ estamos agora nesse estado – sentimos a ‘carga do mistério’” (KEATS, 1818 *apud* EICHENBERG, 2012, *on-line*).

Bion (1977c, p. 130) reconhece que na sessão analítica há sempre muito mais um excesso do que uma falta: “demasiado conhecimento, demasiada teoria e demasiada luz”. Percebemos que a obra de Turner, pelos seus espaços negativos, poderia permitir o estabelecimento de correlações, uma harmonização de sensações, concepções, pensamentos, um brincar com sentidos no infinito do espaço mental. Poderia provocar a experiência do senso de verdade – e beleza – tão almejada por Keats.

---

24 Keats faleceu em 1821, aos 25 anos. A obra acima foi a público em 1830, possivelmente em resposta à morte do pai de Turner, em 1829.

## 6 CESURA OU ESPAÇO NEGATIVO

*Eu sentia apenas noite dentro de mim.*

(Kazimir Malevich, 1926)

Figura 8 – *Black square*, Kazimir Malevich, 1915



Fonte: Five... (c2022).

Em 1915, o artista russo Kazimir Malevich causou furor quando expôs seu *Black square* (Figura 8).<sup>25</sup> O quadro marcou o início do movimento artístico do suprematismo, a supremacia do sentimento puro, e teve imponente influência no surgimento da arte abstrata, no início do século XX. Malevich, revoltado contra o mundo objetivo, realista e familiar, busca nas cores e nas formas puras a *representação não objetiva*, a mais plena expressão do sentimento como tal, um novo mundo: o mundo dos sentimentos.

---

<sup>25</sup> Traduzido como “Quadrado preto sobre fundo branco”.

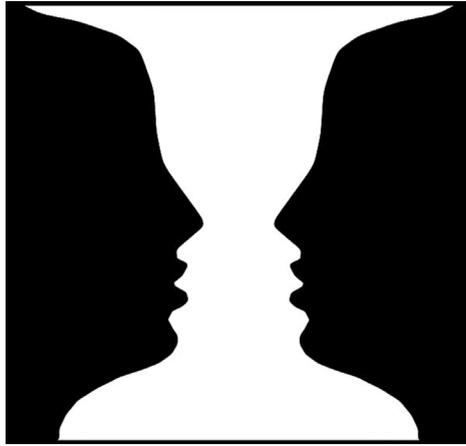
Quando Freud (1915, p. 244) expôs o *diagrama psicológico de uma apresentação da palavra*, já apontava para o sistema fechado da palavra — “muito embora capaz de extensão” —, em oposição ao sistema aberto da apresentação do objeto (coisa). Nessa linha, Malevich acreditava que apenas o purismo da forma e da cor, sem representação de palavra e livre de qualquer tendência social ou materialista, seria capaz de produzir o verdadeiro significado da criação artística.

Nada no mundo objetivo é tão “seguro e inabalável” quanto parece às nossas mentes conscientes. Não devemos aceitar nada como predeterminado, como constituído para a eternidade. Cada coisa familiar “firmemente estabelecida” pode ser alterada e colocada sob uma nova ordem e, principalmente, desconhecida (MALEVICH, 1926, p. 35).

O *Black square* de Malevich traz a noite contida no deserto continente. Poder olhar e sentir a imponência da área preta *sobre* — ou seria *sob*? — a moldura branca leva a alguma noção de desamparo. A ideia de não saber se o quadrado preto está sobre ou sob o branco é própria de um fenômeno perceptivo de olhar flutuante. Às vezes, é figura; noutras, fundo. Costumamos ter essa experiência quando dedicamos um tempo maior de observação a algo determinado e percebemos nosso olhar turvo até que capte alguma coisa, como no jogo infantil de enxergar formas nas nuvens ou nos pássaros em revoada. É um estado transitivo que, depois de percebido, parece ser dominado pelo observador.

Na arte, esse exercício de mudança de perspectiva é chamado de “espaço negativo”, um recurso que interrompe nossas expectativas relativas à realidade e nos leva a outro ponto de vista, abrindo possibilidades (JONES, 2019).

Figura 9 – Vaso de Rubin



Fonte: ZIMERMAN, 1995, p. 190.

Seu conceito está ligado à *impressão da ausência*, e suas manifestações podem ser vistas em diversos tipos de arte — desde a Pré-História, nas marcas deixadas nas cavernas, até o *design* de Noma Bar. A própria psicologia das formas e dos conteúdos desenvolveu uma representação de espaço negativo, vide o vaso de Edgar Rubin (Figura 9). Mas é na cultura japonesa que esse conceito, conhecido como *Ma*, assume a essência de seu significado. No Japão, *Ma* está relacionado a todos os aspectos da vida, uma vez que une as noções de tempo e espaço. Significa uma pausa no tempo, um vazio no espaço, o intervalo em que a vida deve acontecer, o silêncio entre as notas musicais de uma melodia, o respiro na fala. Representa a abertura para o crescimento, a criatividade e a liberdade (MATSUMOTO, 2020). Embora na cultura ocidental não haja qualquer conceito com esse mesmo significado, penso que a ideia de *cesura* aprofundada por Bion dialoga com o *Ma* japonês. Mas o que seria espaço e tempo para Bion?

Bion empresta do geômetra o conceito de espaço, assim como sua capacidade de, por meio de pontos e linhas, sentir o espaço, sua dimensão, sua proporção e sua relação com o ambiente. A compre-

ensão do “espaço emocional” depende dessas capacidades. Se, para o geômetra, espaço é “o lugar onde havia algo”, para o analista, “espaço” é “onde depressão, ou alguma outra emoção, costumavam estar” (BION, 1970, p. 27). A diferença entre o geômetra e o analista é que, no segundo caso, trabalha-se no infinito, no âmbito das imagens mentais análogas a situações clínicas, em que nenhuma linha ou ponto precisa necessariamente ter um fim ou um começo até que ganhe verbo.

Já quanto ao tempo, Bion associa-o ao princípio de incerteza:

[...] existe sempre **incerteza** sobre a origem e a observação de qualquer fenômeno. Levar em conta a irrupção da **incerteza** significa dar **ritmo** ao mundo, e com isso expor uma **diferença**; e é desta forma que percebemos a importância de algo profundamente vinculado a nossa condição humana: o **tempo** (CHUSTER; STÜRMER, 2019, p. 48, grifo do autor).

A *cesura* seria então a experiência de tempo e espaço. Na situação analítica, podemos pensar em várias cesuras, mas, nesta seção, aquela que nos interessa é a do “fato selecionado”, o germe da interpretação, o momento em que há uma ruptura no decurso do pensamento analítico: o nosso *big bang*!

A *cesura* implica tanto a ideia de *ruptura* quanto a de *continuidade*. Ela ocorre quando algo que vinha acontecendo é quebrado e continua em outro nível. A teoria de Bion parte de uma consideração de Freud (1926, p. 80) a respeito do trauma do nascimento: “Há bem mais continuidade entre a vida intrauterina e a primeira infância do que nos faz crer a notável ruptura<sup>26</sup> do ato do nascimento”. Tanto Freud quanto Bion enxergam a *cesura* como um intervalo, porém Bion vai transformar esse intervalo em *objeto analítico*, ganhando significância,

<sup>26</sup> Em outras traduções a palavra “ruptura” é utilizada como “cesura”.

devendo ser ele então o objeto de investigação clínica. “Investigar a cesura, não o analista; não o analisando; não o inconsciente; não o consciente; não a sanidade; não a insanidade. Mas a cesura, o vínculo, a sinapse, a (contra-trans) – ferência, o humor transitivo-intransitivo” (BION, 1977a, p. 136).

Analisar a *cesura* depende de um *pensar transitivo* livre de compreensão ou experiência. O analista precisa estar “em forma”: fisicamente estático, mentalmente dinâmico; não apenas atento, mas disposto e capaz de “deslocar sua topologia” (BARTHES, 1970, p.11) a qualquer momento. O conceito de *cesura* é tão amplo que, a mim, parece ser mais tangível na prática do que na teoria. Empréstimo da arte a imagem do *espaço negativo* como tentativa de representar essa experiência de se haver com a ausência e, dela, extrair beleza e verdade. Afinal, não é disso que se trata esse ofício?

## 7 SOBRE A SESSÃO DE AMANHÃ

Partilho com Freud (*apud* Bion, 1977c)<sup>27</sup> o receio de, a partir deste trabalho, destruir a verdade, apesar de embelezá-la. É um risco ao qual estão expostos todos aqueles que trabalham com o infinito e aventuram-se a descrever suas transformações. Por isso, peço desculpas se confundi o leitor com o excesso de analogias visuais. Espero que elas não atrapalhem a sessão de amanhã.

Mas foi Freud quem estimulou esse diálogo entre a arte e a psicanálise para exercitar a façanha da interpretação, seja analisando como pacientes os personagens de Jensen, Ibsen e Hoffmann, ilustrando conceitos psicanalíticos a partir de pinturas renascentistas ou mesmo

---

<sup>27</sup> Correspondência de Freud a Lou Salomé em 25 de maio de 1916, citada por Bion no artigo “Capacidade Negativa” (1977, p. 130): “Eu sei que escrevendo tenho que me cegar artificialmente para poder focar toda a luz em um ponto escuro, renunciando a coesão, harmonia, efeitos edificantes e a tudo aquilo que chamamos de elemento simbólico, assustado, como estou, com a experiência de que qualquer reivindicação, qualquer expectativa carrega dentro o perigo de destruir a verdade, apesar de podê-la embelezar.”

garimpendo a verdadeira intenção de Michelangelo ao esculpir Moisés, para ficarmos em alguns exemplos.

O uso da arte neste trabalho não se preocupa com as características formais perceptíveis pelos sentidos ou com a intelectualização do teor da obra, tampouco com a intenção do artista. Trata-se de analisar o *encontro* com a arte, sempre singular, e pensar a psicanálise a partir dessa vivência, uma vez que arte e psicanálise sustentam uma essência transformadora, própria de tais *experiências emocionais*.

Na formação de cada concepção existem duas áreas simultâneas: uma área onde ocorre o impacto da experiência estética (sentimentos + atividade sensorial) e outra área onde essa experiência estética adquire um valor ético (concepções e conceitos). Essa relação, que podemos chamar de ético-estética, é a experiência emocional (CHUSTER; STÜRMER, 2019, p. 50).

A análise transferencial ganha outro sentido na medida em que se pode pensar no *campo* da transferência, na análise do processo que se dá entre a dupla (CHUSTER; STÜRMER, 2019). Trata-se do “sentir” além dos sentidos que a experiência provoca. Do medo, da angústia, do amor, do encanto, da repulsa, da admiração: dessas coisas que, na sua pureza, não têm cheiro, textura, cor, sabor, som, mas que podem ganhar tudo isso através de *pontes simbólicas*, tanto universais quanto subjetivas. A arte, “como ciência da intuição”<sup>28</sup>, está aí para construir essas pontes, o que também se aplica à psicanálise: “[...] a arte parece empenhar-se, principalmente em nossos dias, não em fazer sentido, mas, pelo contrário, em suspê-lo; em construir sentidos, mas em não preenchê-los exatamente” (BARTHES, 1981, p. 29).

---

28 Conforme Júlio Conte no prefácio de “Capacidade negativa: Um caminho em busca da luz” (CHUSTER; STÜRMER, 2019).

Toda ponte é suspensão. Mas também: toda ponte depende de um vão, um espaço entre. Abismos ou frestas, *vazios espaciais* permitem a expansão de cada universo particular. A ausência ou a falta tem lugar cativo na teoria psicanalítica. Tem seu protótipo no trauma do nascimento e sua primeira reedição no hiato entre a experiência de satisfação e o desejo, em que irão surgir as *pontes do pensar*.

Logo, me pergunto se a expansão do pensar, enquanto objetivo analítico, antes mesmo de construir *pontes simbólicas*, não deveria ocupar-se da criação de *espaços negativos*. Embora a vertigem seja intrínseca a tal experiência, é precisamente no contexto *continente-contido* que o caos pode flertar com outros sentidos. Freud (1937a) diz que a análise deve ser conduzida em estado de frustração. Da mesma forma, Bion, a partir de Klein, fala de possíveis transformações psíquicas quando na posição depressiva. Mas eu gostaria de atentar, mais uma vez aqui, à sutileza desses conceitos “negativos”. Chuster e Stürmer (2019) sugerem o nome *capacidade virtuosamente expectante* como substituto para *capacidade negativa*, justamente evocando o seu lado “positivo”. Da mesma forma, vimos que existe *Mu* e existe *Ma*. O primeiro não pressupõe transformação. O segundo é um convite para que ela possa existir.

Perceber *espaços negativos* é um ato de coragem e esperança. É vislumbrar potencial no vazio. “Nada mais de ‘semelhanças da realidade’, nada de imagens idealistas, nada mais do que um deserto! Mas este deserto está repleto do espírito de sensação não objetiva que permeia tudo” (MALEVICH, 1926, p. 32). É o entusiasmo de Malevich que me transporta ao início deste trabalho; à obra *Sem título* de Lucas Arruda, da série *Deserto-Modelo*; à suspensão de tempo e espaço; e à tolerância ao interstício, ao indefinido da paisagem. Porque ali, logo ali, há um horizonte que permite que se intua a existência da origem e do fim de alguma coisa, mesmo sem saber aonde isso vai dar. E é isso que me leva a sonhar. “A questão então é sobre a sessão de amanhã” (BION, 1977c, p. 130).

## REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIĆ, M. **Pelas paredes**: memórias de Marina Abramović. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- ARRUDA, L. **Lugar sem lugar**: catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2021.
- AZEVEDO, A. M. A. Interpretação: revelação ou criação? In: FRANÇA, M. O. (org.). **Bion em São Paulo**: ressonâncias. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1997. p. 19-36.
- BARANGER, M. A mente do analista: da escuta à interpretação. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 26, n. 4, 1992.p. 573-586
- BARANGER, M.; BARANGER, W. (1969). A situação analítica como um campo dinâmico. In: LIVRO Anual de Psicanálise XXIV. São Paulo: Escuta, 2010. p. 187-214.
- BARTHES, R. (1981) **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, R. (1970). **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BARTHES, R. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BION, W. R. (1970). **Atenção e interpretação**. Tradução: Paulo Cesar Sandler. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- BION, W. R. (1977a). Cesura. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 15, n. 2, p. 123-136, 1981.
- BION, W. R. (1977b). Seminário um. In: BION, W. R. **Seminários italianos**. São Paulo: Blucher, 2017. p. 11-28
- BION, W. R. (1977c). Capacidade negativa. In: CHUSTER, A.; STÜRMER, A. **Capacidade negativa**: um caminho em busca de luz. São Paulo: Zagodoni, 2019.

BION, W. R. **Conversando com Bion**: quatro discussões com W. R. Bion. Tradução: Paulo Cesar Sandler. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BION, W. R. (1962). Uma teoria do pensar. *In*: BION, W. R. **Estudos psicanalíticos revisados (second thoughts)**. 3. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BION, W. R. (1979). Como tornar proveitoso um mau negócio. *In*: Revista de Psicanálise - SPPA, Vol. VII, N2 3, dezembro 2000. p. 491-501

BURKE, E. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. Tradução, introdução e notas: Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2016.

CARMACK, N. A. **Of prophets and pale horses**: Joseph Smith, Benjamin West, and the American Millenarian Tradition. Illinois: University of Illinois Press, 1996.

CHUSTER, A.; STÜRMER, A. **Capacidade negativa**: um caminho em busca de luz. São Paulo: Zagodoni, 2019.

CIVITARESE, G. Bion e o sublime: as origens de um paradigma estético. *In*: LIVRO Anual de Psicanálise XXX-1. São Paulo: Escuta, 2016. p. 147-173.

DEATH on the pale horse, 1796. **Detroit Institut of Arts**, c2022. Disponível em: <https://www.dia.org/art/collection/object/death-pale-horse-64796>. Acesso em: 22 out. 2022.

DESVIO para o vermelho. **Inhotim**, c2022. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/desvio-para-o-vermelho/>. Acesso em: 22 out. 2022.

EICHENBERG, R. Duas cartas de John Keats. *Íbis Literatura e Arte*, 3. ed., 2012. Disponível em: [http://ibisliteraturaearte.com/revista/edicao\\_3/duas-cartas-de-john-keats/](http://ibisliteraturaearte.com/revista/edicao_3/duas-cartas-de-john-keats/). Acesso em: 22 out. 2022.

FIGUEIREDO, L. C. **A mente do analista**. São Paulo: Escuta, 2021.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Tradução: Leandro Konder. São Paulo: Círculo do Livro, 1959.

FIVE ways to look at Malevich's Black Square. **Tate Modern**, c2022. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>. Acesso em: 26 out. 2022.

FONTANARI, R. **A concepção de vazio em Roland Barthes**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2018.

FREUD, S. (1912). Recomendações ao médico que pratica a psicanálise. *In*: FREUD, S. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 147-162 (Obras completas, 11).

FREUD, S. (1914). O Moisés de Michelangelo. *In*: FREUD, S. **Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 373-412. (Obras completas, 11).

FREUD, S. (1915). Apêndice C: palavras e coisas. *In*: FREUD, S. **A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Obras completas, 14).

FREUD, S. (1919). **O infamiliar e outros escritos**. Tradução: Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Obras incompletas de Sigmund Freud, 8).

FREUD, S. (1919). O Inquietante. *In*: FREUD, S. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 328-376. (Obras Completas, 14)

FREUD, S. (1920). Além do princípio do prazer. *In*: FREUD, S. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 161-239. (Obras Completas, 14)

FREUD, S. (1926). Inibição, sintoma e angústia. *In*: FREUD, S. **Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 13-123. (Obras completas, 17).

FREUD, S. (1933). Novas conferências introdutórias à psicanálise: a dissecação da personalidade psíquica. *In*: FREUD, S. **O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 192-223. (Obras completas, 18).

FREUD, S. (1937a). Análise terminável e interminável. *In*: FREUD, S. **Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 274-326. (Obras completas, 19).

FREUD, S. (1937b). Construções na análise. *In*: FREUD, S. **Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 327-344. (Obras completas, 19).

HAWKING, S. **O universo numa casaca de noz**. Tradução: Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

HEINMANN, P. Acerca de la contratransferência. **The International Journal of Psycho-Analysis**, London, v. 21, n. 1-2, 1950.

JONES, C. **What Are Negative Spaces In Art?**. Chris Jones Writer, 2019. Disponível em: <https://medium.com/thinksheet/the-art-of-negative-spaces-3094a2ff6d71>. Acesso em: 20 out. 2021.

LEVY, R. Verdade e a dimensão estética da psicanálise. **Revista de Psicanálise**, Porto Alegre, v. 26, n. 1, p. 61-83, abr. 2019.

LLEWELLYN, N.; RIDING, C. (ed.). **The art of the sublime**. [S. l.]: Tate Research Publication, 2013. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/joseph-mallord-william-turner-death-on-a-pale-horse--r1105617>. Acesso em: 22 out. 2022.

MADEIRA, C. **Tudo é rio**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

MALEVICH (1926). O Manifesto do suprematismo. In: MOURA, L. **10 Manifestos da Arte**. Kindle Edition.

MARINA Abramović: the artist is present. Direção: Jeff Dupre e Matthew Akers. Intérpretes: Marina Abramović, Ulay, Klaus Biesenbach. [S. l.]: Music Box Films; AMC Plus Documentaries, 2012. Streaming (105 min). Disponível em: <https://www.amazon.com/Marina-Abramovic-Artist-Present/dp/B00DRCQ3QS>. Acesso em: 22 out. 2022.

MATSUMOTO, K. MA – The Japanese concept of space and time. **Medium**, 24 apr. 2020. Disponível em: <https://medium.com/@kiyoshimatsumoto/ma-the-japanese-concept-of-space-and-time-3330c83ded4c>. Acesso em: 22 out. 2022.

MELLO, T. **Faz escuro mas eu canto**: porque a manhã vai chegar. São Paulo: Global Editora, 2017.

MERLEAU-PONTY, M. (1945) **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

PHILLIPS: 20th Century & Contemporary Art Day Sale (February 2020). **Artsy**, c2022. Disponível em: [https://www.artsy.net/auction/phillips-20th-century-and-contemporary-art-day-sale-february-2020?sort=sale\\_position](https://www.artsy.net/auction/phillips-20th-century-and-contemporary-art-day-sale-february-2020?sort=sale_position). Acesso em: 26 out. 2022.

PORTRAITS in presence of Marina Abramović. **Marco Anelli**, c2022. Disponível em: <https://www.marcoanelli.com/portraits-in-the-presence-of-marina-abramovic/>. Acesso em: 22 out 2022.

QUINTAIS, L. Vazio e semioclasmo: Roland Barthes no Japão. **eLyra**, v. 9, n. 6, p. 111-123, 2017.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANDLER, P. C. Sobre uma citação de Freud. **Revista de Psicanálise**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 299-309, set. 2000.

TÁLAMO, P. B. Os dois lados da cesura. *In*: FRANÇA, M. O. (org.). **Bion em São Paulo**: ressonâncias. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1997. p. 377-396.

THE ARTIST is present. **MOMALearning**, c2022. Disponível em: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/). Acesso em: 22 out. 2022.

ZIMERMAN, D. **Bion**: da teoria à prática: uma leitura didática. Porto Alegre: Artes médicas, 1995.