

Psicanálise, arte, ilusão...vida

Mirian Malzyner*

... Mas eu digo que valeria a pena considerá-lo não o seu consultório;
e, sim, o seu ateliê.
Que espécie de artista é você? Um ceramista? Um pintor? Músico?
Escritor?
Na minha experiência, um número enorme de analistas não sabe
que tipo de artistas são.
Bion, Paris, 1978.

Introdução

O esvaziamento do sentido de si, a perda do colorido do mundo, a falta de vivacidade e entusiasmo são temas frequentes no consultório. A violência do cotidiano, o distanciamento das experiências básicas favorecedoras do encontro com os ritmos naturais e fundantes do ser humano, evoluem para um homem perplexo e muitas vezes incapaz de se interrogar. É tarefa do psicanalista criar espaços em que as questões fundamentais possam articular-se para promover caminhos do apropriação do si mesmo.

O sentido do real é algo que se sustenta em uma teia invisível que precisa de constante manutenção. Sentir-se vivo e habitante de um corpo humano e real é uma aquisição resultante de processos de desenvolvimento complexos. Todas as perturbações de identidade revelam a instabilidade dessa aquisição. Questões específicas incidindo nas diversas etapas do amadurecimento pessoal resultarão em diferentes ajustes do indivíduo no mundo. As patologias do ser são o produto final das negociações envolvidas nesses ajustes.

O interesse pelos processos de desenvolvimento do ser humano levou os psicanalistas ao conhecimento da importância das primeiras experiências do bebê como formadoras de padrões básicos de relação com o mundo. No início, o bebê e o ambiente – a mãe e todos os seus cuidados – são uma coisa só, é a dependência absoluta. O percurso que o bebê humano precisa fazer para descobrir-se como indivíduo separado e único não é um caminho sem tropeços e depende fundamentalmente das condições sob as quais o mundo lhe é apresentado.

Winnicott

Winnicott, psicanalista inglês que partiu de uma longa experiência em pediatria, dotado de fina capacidade de observação do fenômeno humano, aliada a uma sofisticada elaboração, pôs em destaque a questão da criatividade pri-

mária como intrínseca ao “viver”. Ser humano é ser criativo, em um sentido próprio, no qual a subjetividade se constitui pela possibilidade de criar o mundo em que se vive. A criação do mundo pessoal e universal sustenta-se em um paradoxo. Considerar o paradoxo é básico para evoluirmos na abordagem proposta por Winnicott.

Em condições favoráveis, o encontro do bebê com o mundo se dá de tal forma que não se coloca a necessidade de decifrar o mistério se ele criou o mundo ou se este já estava lá para ser encontrado. Este é o paradoxo. O encontro realiza-se numa atmosfera que inclui uma “mágica” – a ilusão onipotente – a partir de onde a vida subjetiva se torna possível. Esse veio “mágico”, presente desde os primeiros movimentos da coreografia gestual e corporal da relação básica mãe-bebê, terá desdobramentos ao longo de toda a vida. Aqui, a genialidade de Winnicott, que conseguiu fazer uma ampliação da observação da mãe comum com seu bebê, até a sofisticação do conceito do paradoxo, que dá sustentação ao viver. Os fenômenos transicionais surgem da área de ilusão onipotente e constituem o início da capacidade de simbolização, evoluindo depois para a capacidade de brincar. Com o amadurecimento, ocorrem a gradual perda do controle onipotente e o ganho do sentido de realidade. Como decorrência do paradoxo e do fenômeno da ilusão, temos a base para a área da cultura, que caracteriza a especificidade da relação do ser humano com o mundo.

Marion Milner

Na história da psicanálise, Winnicott encontrou diálogo fértil com outra psicanalista inglesa, Marion Milner. Os dois compartilhavam e trocavam idéias e apresentavam afinidades profissionais e pessoais, tendo desenvolvido uma sólida amizade ao longo da vida. Ambos se interessavam pelo tema da criatividade. Ele era um pianista talentoso e apaixonado; ela, pintora e desenhista (Dragstedt, 1998). O amor pela arte e a busca de uma certa “qualidade intensa do viver” mostram-se como aspectos pessoais inseparáveis da prática clínica e da produção teórica desses dois analistas.

A área da ilusão ocupa lugar central no pensamento de Milner. Em seu conhecido artigo “O papel da ilusão na formação simbólica” (Milner, 1952/1991), encontramos um frescor inovador e corajoso para o diálogo psicanalítico. Partindo do relato clínico da experiência com um menino

de onze anos, portador de dificuldades importantes na diferenciação da realidade interna e externa, a autora mostra como foi levada pela experiência a modificar sua postura e sua atividade interpretativa. A mudança de vértice, baseada na compreensão da importância da área da ilusão, permitiu uma abertura e propiciou desenvolvimentos no campo de interação analista-paciente. Quando a brincadeira da criança fluía sem que houvesse uma insistência em marcar contornos e demarcar limites de realidade entre o “eu” e o “outro”, entre analista e paciente, quando a criança encontrava um ambiente flexível capaz de adaptar-se às suas necessidades de forma natural e plástica, era então possível abrandar as dificuldades em estabelecer a relação com a realidade externa e evoluir nessa relação. Milner entendeu que para aquela criança era fundamental poder experimentar a Ilusão de que a analista era parte dela mesma, e que essa ilusão fosse sustentada pelo tempo necessário.

A descrição de Milner (1952/1991) da qualidade estética da brincadeira do menino é fascinante, particularmente o seu entendimento da atividade com o fogo. A criança experimentava o uso do fogo, queimando, fervendo e derretendo brinquedos: “Frequentemente tinha que haver um sacrifício, um soldado de chumbo tinha que ser jogado no fogo”; “Havia uma qualidade em seu brincar que só posso descrever como sendo bela – ocasiões em que era ele que fazia a direção do palco e era a minha imaginação que pegava fogo. Na verdade, era uma brincadeira de luz e fogo” (p. 101). A luz era apagada e a sala ficava iluminada com velas em uma criação mágica. O ponto inovador é que, indo além da manifesta destrutividade expressa pelas chamas devoradoras, Milner viu ali a expressão da necessidade de lidar com a questão dos limites e da separação. Derreter implicava o borramento das fronteiras e uma tentativa de encontrar os limites do próprio corpo. Ela caminha ainda mais no sentido de que “... o soldado derretido representava também a necessidade de ser capaz, de vez em quando, de transcender o ego do senso comum; pois era muito forte o senso comum desse menino – sua atitude consciente era a de uma pessoa com os ‘pés no chão’” (Milner, 1952/1991, p. 102).

Essa atitude consciente, “pés no chão”, caracterizava o pensamento racional regido pelos processos secundários de pensamento. Milner voltou sua atenção para a importância de considerar os processos primários e sua relação com diferentes estados de concentração. Na atividade com fogo, o menino apresentava um tipo especial de concentração, característico da brincadeira infantil, em que se percebe que algo muito importante está ocorrendo. No contexto lúdico, pela ilusão criativa, a fantasia recupera a fusão com o objeto primário. A capacidade de um olhar desfocado da realidade objetiva exterior, tolerando uma perda temporária do ego discriminante, permite novas identificações e o encontro com novos objetos e significados.

A criança precisa experimentar a ilusão de fusão até

que a realidade lhe seja apresentada em pequenas doses, com condições para experiências recorrentes de volta ao estado de não-separação. São as bases para pavimentar um caminho bem-sucedido de estruturação de si mesmo, sempre renovado ao longo de toda a vida. A inabilidade em reconhecer e experimentar a separação dificulta o entendimento da qualidade paradoxal do símbolo – o fato de que o símbolo é ao mesmo tempo ele próprio e a coisa que representa –, resultando em perturbações na capacidade de pensar.

O abandono temporário da discriminação entre o dentro e o fora, entre o eu e o não-eu, potencializa o crescimento, e o exercício de ir e vir, entrar e sair desse estado torna-se essencial para um desenvolvimento saudável em direção à integração.

Ilusão e processos criativos

Milner reconheceu esse estado de mente que permite um foco ampliado, em que a consciência ganha uma qualidade de perceber o mundo de forma enriquecida e plena de significado, passando necessariamente também por uma maior consciência dos próprios estados corporais. Essa percepção intensificada só é atingida por um “gesto interno” de desprendimento do foco “estreito” (pensamento discursivo), para que se revele uma ordenação de realidade mais profunda e desconhecida – portanto, mais assustadora. Essa ordem mais profunda caracteriza-se por limites mais fluidos entre o *self* e o mundo, um resgate da ilusão.

Milner e Winnicott compreenderam a experiência estética e a percepção criativa como o produto das negociações que ocorrem no lugar da separação entre o eu e o outro, envolvendo um abandono ativo do ego controlador consciente. A criatividade não se reduziria a uma defesa e a uma maneira de encaminhar conflitos, mas sim à própria condição para a subjetividade. Eles postularam a criatividade primária, anterior ao conflito ou à necessidade de reparar o objeto perdido. É pela ilusão da união sujeito-objeto que se encontra significado na vida. É a crença na irredutibilidade do impulso criativo que une o trabalho de Winnicott e Milner (Glover, 1998a).

Winnicott deixa claro que a criatividade primária não equivale à criação artística ou à invenção de produtos originais ou talentos especiais. Ela se apresenta no cotidiano, nas atividades simples da vida, numa forma de estar no mundo, de interagir com a realidade, de descobrir e ser descoberto. Diz ele: “Isso envolve preservar algo de pessoal, talvez algo de segredo, que é inconfundivelmente você mesmo. Tente respirar pelo menos – é algo que ninguém pode fazer por você” (Winnicott, 1989, p. 34).

Por outro lado, a psicanálise sempre “namorou” a arte e buscou o diálogo com os artistas e suas produções, procurando uma confirmação e o enriquecimento das teorias nascidas na prática clínica. Ao expor sua sensibilidade, o ar-

* Psicanalista pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

tista oferece rico material para análise dos conflitos e das origens profundas do psiquismo.¹

Milner propõe uma abordagem do fenômeno artístico, voltada para o estudo dos processos criativos, da sua natureza e dos obstáculos que interferem nesses processos. Ela aprofundou seu interesse através da própria introspecção, desenvolvendo uma disciplina na observação de como esses processos ocorriam nela mesma, durante sua atividade de pintura. Procurou também o dialogo com teóricos da arte, entre eles Ehrenzweig, que mantinha contato estreito com a psicanálise. No seu último livro *A ordem oculta da arte*, é possível constatar a grande afinidade desse teórico com Milner e outros analistas pós-kleinianos, na ênfase no papel continente da mãe e *reverie* (Bion) e na experiência da fusão primária como pré-requisito para a atividade simbólica e para a experiência criativa (Glover, 1998b).

Na visão de Ehrenzweig, o indivíduo criativo é aquele cujo ego é suficientemente flexível para permitir a dissolução temporária das capacidades racionais superficiais, para alcançar níveis profundos de sensibilidade inconsciente, que não podem ser apreendidos em nível consciente, mas somente através da elaboração secundária – por exemplo, o produto final artístico. Longe de ser um louco, o artista precisa de suficiente força egóica – adaptabilidade, mais do que rigidez – para permitir uma dissolução temporária da realidade (Glover, 1998b).

Tanto Ehrenzweig como Milner enfatizaram o medo dessa entrega ao caos e à indiferenciação. Falta ao psicótico um ego suficientemente flexível para alcançar níveis profundos de indiferenciação, construindo defesas rígidas, esquizóides, com vistas a proteger o ego frágil da ameaça do caos e da desintegração; a psicose é a “criatividade que deu errado” (Glover, 1998b). O indivíduo criativo, por outro lado, tem uma capacidade egóica fortalecida para abandonar a ordem superficial, o que sugere “confiança”, ou “fé”, no sentido dado por Winnicott e Bion, no inconsciente e seus processos. O ato criativo requer uma paralisia cíclica e temporária da atenção superficial, uma espécie de atenção de “mente esvaziada” (*absent-minded watchfulness*), familiar à atenção flutuante (Freud) e à proposta de Bion de atitude “livre de memória e desejo”, bem como à oscilação entre as posições esquizoparanóide e depressiva (Ps ↔ D). A “ordem oculta” caracteriza-se por um sentido de limites mais fluido entre o *self* e o mundo, tendendo à fusão sujeito-objeto.

Encontramos em Jackson Pollock (1912-56), pintor americano e representante do expressionismo abstrato, um exemplo interessante. Esse artista procurava um contato direto com a tela, eliminando a intermediação do

pincel. Ao derramar diretamente a tinta em grandes telas colocadas no chão, pela técnica do *dripping*, através do movimento do corpo (*action painting*), ele buscava uma espontaneidade do gesto e uma continuidade entre pintor e pintura, de tal modo que ocorresse um fluxo harmonioso. Para Pollock, “é somente quando perco o contato com a pintura que o resultado não é bom. De outra forma, ocorre harmonia pura, uma troca fácil de dar e receber, e a pintura parece boa” (www.thinkexist.com). Em Pollock, a tela não consiste em um campo para a representação do mundo imaginativo do artista, mas sim uma exacerbação dessa necessidade de borrar os limites, criando uma ilusão de continuidade. É a corporeidade em ação, veículo das emoções, e o produto final não passaria pelo crivo da racionalidade e da crítica consciente. Trata-se de uma ruptura mais radical com o aspecto formal até então existente.

Tradicionalmente, o artista encontra na moldura, que define o espaço, e na matéria que escolhe como meio de expressão (pedra, argila, tinta etc.) um continente seguro para poder expressar-se e desenvolver a relação consigo próprio e com o mundo. Para Fayga Ostrower (1987, p. 32), a criatividade supõe “‘trabalho’, um fazer intencionalmente produtivo e necessário que amplia a capacidade do viver”. Imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto, determinado pela matéria escolhida, sua natureza, seus limites e potencialidades. O artista cria afinidade e empatia com seu meio de expressão. Ao incluir no fazer artístico a importância dos limites dada pela materialidade, Ostrower levanta a questão de uma subjetividade que não se desvincula das possibilidades objetivas, mas que dialoga com elas.

Matisse, no quadro *O ateliê vermelho*, propõe de maneira interessante a questão dos contornos, da ilusão e do lugar da arte. O ateliê, espaço do fazer artístico, apresenta-se num vermelho indiferenciado que abrange o chão, as paredes e os objetos. Somente os quadros, as obras de arte, ganham colorido, pondo em destaque o modo especial com que a arte apreende a realidade.

Em psicanálise, o enquadre permite a “ilusão criativa” (Milner, 1952/1991), o processo transferencial. Surgem novas possibilidades se o campo psicanalítico inclui a ilusão como elemento pertinente e necessário para a constante renovação e a descoberta de novos significados.

Além disso, o analista apresenta-se não mais como “decifrador de significados” a partir de uma relação sujeito separado do objeto, e sim como alguém envolvido (implicado) na experiência, atento principalmente em permitir a vitalidade do campo interativo.

Ilusão e objetos

Freud encontrou no estudo dos sonhos o caminho para o inconsciente, os processos primários e os mecanismos de defesa. O relato verbal das imagens oníricas permitiu a análise e o aprofundamento dos conteúdos latentes do psiquismo. A psicanálise, portanto, prosseguiu priorizando o diálogo verbal na interação do par analista e paciente.

Desenvolvimentos teóricos posteriores ampliaram o alcance de observação possível na situação analítica, abrindo-se para mais aspectos – as formas não verbais e a própria consciência da corporeidade – como meios expressivos de comunicação.

Ao formular os conceitos de objetos e fenômenos transicionais, Winnicott abre importante perspectiva na clínica, que passa a incluir na sua compreensão a relação com os objetos na sua materialidade (Gilberto Safra, 1999). Assim, a maneira peculiar com que cada pessoa escolhe e organiza os objetos do seu mundo traduz um estilo de ser. Do mesmo modo que o ursinho de pelúcia adquire sua importância como representante da separação-continuidade mãe-bebê, os objetos que escolhemos ao longo da vida (chupetas, ursinhos, flores, canetas, relógios, amuletos, peças de vestuário, obras de arte etc.) nos ajudam no delicado equilíbrio necessário para a construção da subjetividade. Estou excluindo aqui o impulso a adquirir motivado por “febre de consumo”, que, invertendo a relação proposta, torna o sujeito escravo dos objetos, numa relação de submissão, e não de encontro criativo.

Os objetos fazem parte do nosso cotidiano e com eles estabelecemos relações afetivas, enquanto portadores de significados e de histórias próprias ou passadas através das gerações. Quando alguém nos presenteia com algo que “tem a nossa cara”, vivemos a emoção do reconhecimento, do olhar que nos espelha em algo que nos é próprio. Certa vez uma paciente, ao voltar de um período de férias, trouxe para mim uma pequena conchinha, trazida de uma praia por ela visitada. Das milhares de conchas daquela praia, ela não teve dúvidas de que aquela concha era “eu”. E pude mesmo reconhecer que aquela concha me representava em algumas características importantes apreendidas por ela. No jogo transferencial, acredito que o momento guardava em si o potencial para a futura separação da analista.

Ao considerar a questão da materialidade do *self* e da importância dos objetos, Safra (1999, p.120) cita Adélia Prado, que costuma dizer em suas palestras “Deus pousa sobre as coisas”, ou “O santo é encardido pelo cotidiano”, expressando a presença do ser nas coisas do cotidiano, nos objetos do mundo.

Salman Akhtar, psicanalista de origem indiana, em seu livro *Objects of our desire* [Objetos do nosso desejo] (2005), percorre os diversos aspectos das relações que estabelecemos com os objetos ao longo da vida. O livro é finalizado com o relato de uma história que sua avó lhe contava e que reproduzo aqui. Trata-se da história de um rei imune às

agressões físicas; era quase impossível matá-lo. A razão era simples: ele havia retirado sua alma do corpo e a colocara numa pequena caixa de prata. O rei ordenou, então, que um papagaio lhe fosse trazido; ele fez um corte no peito do pássaro e depositou a caixa de prata dentro do seu coração, soltando-o para que voasse na floresta vizinha ao seu reino. Com a alma guardada dentro do papagaio, o rei estava a salvo. Todas as tentativas de assassiná-lo fracassavam.

Um dia, ao apresentar sua filha para um grupo de colegas, Akhtar lembrou-se dessa história da infância, ao assinalar que sua filha era o seu papagaio. Para esse psicanalista, só seremos feridos se aquele a quem amamos estiver em risco; além disso, se amamos ao outro, isto é, se colocamos a alma nas nossas relações, tornamo-nos mais fortes para suportar os desafios e as asperezas da vida. Mas... resta ainda o detalhe da caixa de prata. Diz ele:

Ao colocar juntos, o homem (o rei), o animal (o papagaio) e a coisa (caixa de prata), a história do folclore indiano declara que, aos olhos da Natureza, eles são todos o mesmo. Às vezes, parecem separados ou em oposição. Outras vezes eles simbolizam um ao outro, ou fundem-se no mesmo. O rei teve a sabedoria de explorar esse aspecto da continuidade do eu com o mundo, em benefício de sua própria defesa (p. 201).

Talvez sejam os artistas que mais escancaradamente expressam a liberdade de usar os objetos como meio de colocar em questão o “lugar-comum”, o mundo “dado”, e, na relação com o meio de expressão escolhido – a tinta, a pedra, o lápis ou o instrumento musical –, estabelecem novas e inusitadas relações que garantem uma apropriação subjetiva do real, propondo caminhos localizados na fenda ou cicatriz da quebra da ilusão, que é assim renovada, “sustentando ↔ brincando” a consciência da precariedade da existência humana, na sua vulnerabilidade e finitude.

É comum a idéia de que artistas gostam de “brincar”. Picasso (1881-1973), um dos artistas mais criativos do século passado, em 1943, fez uma escultura (*Cabeça de touro*) com um selim de bicicleta e um guidão. A esse respeito, disse ele:

Um dia eu peguei o selim e o guidão, coloquei um sobre o outro e fiz uma cabeça de touro. Mas o que eu deveria ter feito era jogado fora aquela cabeça de touro. Jogar na rua, no rio, em qualquer lugar, mas jogar fora. Então, um trabalhador passaria por lá, apanharia a peça e iria descobrir que com ela poderia fazer um selim e um guidão. E ele faria... isso seria magnífico. Este é o dom da metamorfose (www.burburinho.com).

Nada mais parecido com a vida!

Bonecas

Entre os objetos transicionais, as bonecas ocupam lugar especial, principalmente para as meninas. Na imagina-

¹ Concordo com Frayze-Pereira (2004) na crítica que faz a uma “psicanálise aplicada” à arte como grade interpretativa em um exercício do que Freud chamava de “psicanálise selvagem”. Frayze foi feliz ao propor que “a psicanálise compatível com a arte não é aplicada, mas implicada, isto é, derivada das artes ou engastada nelas, pois não é uma forma a se aplicar à matéria exterior, não é um modelo que ajusta abstratamente o objeto artístico às suas exigências teórico-conceituais” (p. 445).

ção, elas são veículo de fantasias relacionadas ao feminino, à maternidade, à relação mãe-bebê, à transição entre o mundo infantil e o mundo adulto, à passagem das gerações.

Winnicott incluiu a boneca no mesmo grupo que ursinhos, fraldinhas ou outros objetos transicionais que tornam possível a gradual separação da mãe. Em uma carta a uma fabricante de bonecas, em relação a uma discussão presente na Inglaterra, quanto a se fabricarem bonecas com diferenciação sexual mais realista, Winnicott (1949/1990, p.13) afirmou que seria o mesmo que fazer “ursinhos de pelúcia que mordessem de verdade”! Penso que ele sublinhava a importância do objeto transicional como campo de experiência que permite ao indivíduo apoderar-se do real, sem ser invadido por ele.

Nas artes plásticas, as bonecas artísticas ocupam lugar “meio” arte e “meio” brinquedo. Alguns “fazedores de bonecas” prefeririam colocar-se no campo da escultura figurativa; outros acreditam que a falta de uma definição formal proporciona maior liberdade de criação e optam por um lugar livre de rótulos conceituais. De qualquer modo, a boneca artística caracteriza-se pela singularidade, opondo-se à boneca industrializada, às “Susies” e “Barbies”, com seus padrões estereotipados.

As bonecas introduzem também a questão das diferenças entre mundo animado e mundo inanimado. Nas histórias infantis, muitos bonecos adquirem vida, como o Soldadinho de Chumbo, Pinóquio, Emília etc. O cinema problematizou o mundo dos robôs e andróides e seus “conflitos existenciais”, por exemplo, em *Blade Runner* (1982) e *Inteligência artificial* (2001). O próprio Frankenstein enquadra-se nesse tema. No poético mito de Pigmalião, a estátua de Galatéia é tornada humana pelo amor apaixonado do escultor, que pede a Afrodite que a dote de vida. Encontrei na foto do artista chileno Hernan Miranda (www.corpospintados.com.br) uma imagem inquietante e bela da relação homem-boneco – o homem tem o corpo pintado de forma a metamorfosear-se no boneco. Para mim, a foto traduz, ludicamente, a questão do homem contemporâneo, que mais do que nunca precisa buscar contato com situações que o remetam à sua condição humana, aos seus ritmos mais essenciais, em oposição a um homem mecânico, tratado como “coisa” e, portanto, perdido de si mesmo.

Na literatura psicanalítica, a boneca Olímpia, personagem do conto “O homem de areia”, de Hoffmann (1776-1822), aparece associada ao tema do “estranho”, enfocado no belo texto de Freud, de 1919. No conto, escrito em 1817, o jovem Natanel apaixona-se pela boneca Olímpia, acreditando ser ela uma mulher “de verdade”. Quando descobre que se trata de uma boneca de madeira, cuja engrenagem mecânica foi construída por um fabricante de autômatos, Natanel enlouquece, e os habitantes da cidade, vivenciando “uma abominável desconfiança em relação à figura humana”, passam a desenvolver modos de garantir a autenticidade de suas companheiras como seres humanos reais. Freud

destaca o tema do “estranho” como um ramo da estética, abrangendo o que causa medo e horror. No seu minucioso estudo dos significados da palavra alemã *unheimlich* (“estranho”), cita a definição dada pelo filósofo alemão Friedrich Schelling (1775-1854): “Tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (p. 281). Freud também questiona a visão de Jentsch, o qual atribui a estranheza causada por figuras de cera, bonecos e autômatos, a uma dúvida quanto a saber se um ser aparentemente animado está de fato vivo, ou, inversamente, se um objeto sem vida não pode ser na verdade animado. Freud argumenta que as crianças desejam, e não temem, que seus bonecos adquiram vida e associa essa questão à onipotência infantil.

Sem aprofundar-me no denso estudo de Freud, que passa por suas teorizações sobre a castração e sua relação com a morte, destaco aqui a idéia contida no mesmo texto de que “um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade” (1919/1975a, p. 304). Portanto, aceitamos o contato com determinados acontecimentos no mundo da ficção, desde que eles não invadam o domínio da vida real, permanecendo no campo da transicionalidade.

O mundo dos(as) bonecos(as), com a possibilidade de dar-lhes vida, seja na simples brincadeira infantil, seja nos teatros de marionetes e nas performances de ventríloquos, acende a imaginação e é campo para colocar em trânsito as nossas múltiplas identificações e interrogações sobre o vir-a-ser humano. Safrá (2004, p. 97), num capítulo dedicado à importância dos objetos e das coisas que nos rodeiam, faz referência à história do boneco Pinóquio, como “história que assinala como alguém chega à possibilidade de vir a ser gente”. O boneco “convida, também, a pessoa a ser Gepeto, para que, ao interagir com ele, o anime com sua imaginação. Por sua história, é uma oferta ao fenômeno transicional, pois se transforma um boneco, com a imaginação e o brincar, em algo vivo”.

O artista alemão Hans Bellmer, em 1933, logo após assistir a uma montagem da ópera *Os contos de Hoffmann*, inspirado na boneca Olímpia, começou a desenvolver o projeto de suas bonecas (des)-articuladas. Escolhendo como tema principal de sua obra as bonecas, com seu estranho erotismo, Bellmer também marcou sua posição de revolta às guerras e ao regime nazista, que tratavam o ser humano como “coisa”, destituída de valor (Moraes, 2002).

Para mim, como “fazedora de bonecas”, o ato de criá-las permite acesso à área da ilusão pelo ato que “brinca” de dar vida à matéria inanimada. A especificidade da boneca passa pelas semelhanças, como um pequeno ser dotado de características humanas, que, pelo gesto humano, ganha personalidade própria. Expressão do mundo imaginativo, as bonecas apresentam-se como exercício de possibilidades na relação com o mundo. Elas podem assumir uma variedade infinita de personagens, como também reinventar a relação com o espaço e o tempo. As bonecas são gestadas e

paridas, num processo lento e trabalhoso, repetindo, em cada nascimento, a atmosfera do campo da ilusão, presente na relação mãe-bebê. Uma boneca nova é sempre um estímulo para novas bonecas, novos nascimentos, garantindo a ilusão de continuidade ou o eterno vir-a-ser.

A árvore de Nives

Por certo o artista não é alguém... que engane seus olhos, que o leve a pensar que exista uma árvore, ali, quando não há nenhuma; mas alguém que o faça ver que ali de fato há uma árvore com raízes, ainda que estas sejam subterrâneas.
Bion, Paris, 1978.



Figura 1

Nives Cicin-Sain, artista plástica croata, sofreu tempos atrás uma grande desilusão amorosa. Por vários meses, chorando a perda, a desilusão e a dor da separação, com infindáveis lágrimas, confeccionou em papel machê uma árvore com muitos e muitos galhos (Figura 1), cujo tronco era formado pelo entrelaçamento de dois corpos, um casal. Suas cabeças metamorfoseavam-se nos galhos num “quase beijo” (Figura 2, detalhe). Passaram-se cerca de quinze anos até que ela se sentisse preparada para desprender-se dessa árvore, que foi vendida recentemente em uma exposição. O curioso é que a compradora, que havia sido tomada de forte e imediata atração pela obra, contou que passava, ela própria, também por um processo de luto por amor...



Figura 2

Sinto-me grata por ter ouvido a história dessa árvore num momento em que a intimidade adquirida permitia a delicadeza da confidência. Guardei-a comigo e agora me permito usá-la, pois penso que ela ilustra bem alguns dos elementos que procurei descrever neste texto.

A artista transforma a dolorosa experiência vivida em objeto artístico, transformação que se dá no campo da transicionalidade. Pelo “fazer” delicado do trabalho manual banhado pelo mundo imaginativo, algo de novo é criado, plasticamente dotado de múltiplas representações, garantindo o trabalho elaborativo. Sugere um processo que vai além das possibilidades expressivas da palavra.

A árvore é metáfora de vida e renovação, aqui nascida da dor de uma separação, o que remete à questão básica do ser humano – o lento trabalho de desenvolvimento para descobrir-se uno e separado. O tronco formado pela união dos corpos vagamente diferenciados é o lugar de origem e sustentação para o crescimento.

A história remete também à passagem do tempo, marcando o ritmo dos processos humanos. Num primeiro momento, o tempo do fazer artesanal e a lenta elaboração da dor. Mais tarde, o tempo necessário para que o curso da história faça o seu trabalho, permitindo o desprendimento do objeto. Winnicott aponta a importância de as experiências de vida serem vividas de forma tal que o curso completo da experiência possa ocorrer. No caso, talvez uma separação prematura do objeto amado pode ter remetido a outras experiências de separação, demandando o trabalho de luto e elaboração. A árvore aparece, então, como ligação de vida, restabelecendo a ilusão criativa com o objeto. Restabelecida a relação de confiança em si e no mundo, ela pode ser abandonada.

A interação entre o artista, a obra e o observador mobiliza ainda questões relacionadas com a natureza dessa comunicação, presente na linguagem artística. Trata-se do impacto emocional vivido no contato com a obra, a “experiência estética”. Em Freud (1914/1975b), encontramos a descrição de como essa relação era intrigante:

As obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito; (...) uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber por que sou assim afetado e o que é que me afeta (p. 253).

Na tentativa de compreender esse efeito poderoso provocado por algumas obras de arte, Freud sugere que é a “intenção do artista” e como conseguiu expressá-la, que procura despertar no observador “a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar” (p. 254). Para Freud, a compreensão só se efetivaria pela interpretação, pelo ato de colocar em palavras.

A experiência estética tem sua origem nas primeiras relações mãe-bebê. O encontro com a mãe, pelas suas condições de adaptação às necessidades do bebê, proporciona a experiência da ilusão onipotente. Ocorre uma situação plena de sensações – táteis, gustativas, visuais, olfativas, sonoras, cinestésicas –, que ganham significado pelo processo denominado “elaboração imaginativa do corpo” por Winnicott. É por esse processo que o corpo ganha significados, o que permite o sentimento de habitar o próprio corpo e sentir-se vivo. Esse mundo de sensações, impregnado de imagens, é o que caracteriza o vértice estético da experiência. A vivência estimulada por uma obra de arte, ou por qualquer outra experiência de natureza estética, passa por uma reação que é emoção, e é corpo. É a sensibilidade do artista que capta os elementos da experiência, que buscam expressão. Gombrich (1995) usa o conto de Andersen (1805-75) “A princesa e a ervilha” para aproximar-se dessa questão. Para descobrir se a jovem por quem seu filho se apaixonara era realmente uma princesa, sua mãe coloca um grão de ervilha sobre o estrado da cama onde ela iria dormir; sobre o grão, são empilhados vinte colchões e vinte acolchoados. No dia seguinte, quando ela declara mal ter podido fechar os olhos porque algo a teria incomodado muito, passando triunfalmente no teste, é então julgada digna de sua classe. Diz Gombrich (1995, p. 15): “Uma sensibilidade fortemente aguçada, reagindo a nuances sutis, imperceptíveis a um sistema sensorial menos delicado; eis o que faz o verdadeiro artista.”

Em 1817, Stendhal (1783-1842), ao visitar a igreja de Santa Croce, em Florença, foi tomado por fortes emoções e sintomas como palpitações e tonturas: “Eu cheguei ao

ponto em que se encontram as sensações celestes, conferidas pelas belas artes e pelos sentimentos apaixonados (...) A vida tinha se esgotado em mim, eu caminhava com o temor de cair (...)”. Margherini, trabalhando no hospital de Santa Maria Nuova de Florença, observou que muitos turistas que visitavam a cidade sofriam ataques temporários de pânico e até de demência, que duravam diversos dias, por ela denominados “síndrome de Stendhal” (www.edumed.org.br). Penso que esse tipo de vivência sugere contato com estados muito precoces do desenvolvimento, que, em face da sua intensidade, demandam continência e elaboração. As experiências estéticas podem variar na qualidade e na intensidade, abrangendo desde o agrado e o encanto até o horror, o espanto ou o êxtase.

Na situação de análise, é a manutenção do *setting* que garante a estabilidade e a segurança necessárias para a confiança no processo. O analista que leva em conta a importância da área de ilusão na constituição da subjetividade aguça sua atenção para o vértice estético, emoldurando as experiências mais significativas que passam pela relação sensorial com o mundo. O campo estético apresenta-se como abertura sempre renovada para novas possibilidades de representação. Para João Frayze (2004, p. 445), a experiência estética “é vizinha da experiência psicanalítica: uma silenciosa abertura ao que não é nós e que em nós faz dizer”. É uma forma poética de falar sobre a força presente no campo interativo analista-paciente, com todo o potencial expressivo para experiências até então inacessíveis.

O contato com a árvore de Nives mobilizou na compradora a emoção de um (re)-encontro ansiado por algo, “algo” que passa pela mão humana, pelo gesto, que a contivesse e representasse, ajudando na possível superação do momento vivido. Em mim, a história da árvore de Nives também produziu a emoção estética de uma imagem-síntese da área de ilusão criativa.

O texto

Procurei mostrar como a área da ilusão, no sentido dado por Winnicott e Milner, tem um papel fundamental ao longo da vida para constituir e manter o sentido de realidade e para construir a subjetividade. O ato criativo, o movimento em direção ao novo, sustenta-se no paradoxo e na experiência sempre renovada de continuidade entre o eu e o mundo.

Nelson Ascher, em artigo publicado no jornal *Folha de S. Paulo* (2 de maio de 2005), desenvolve idéias interessantes sobre a “maturidade” da linguagem. Citando o poeta inglês Basil Bunting (1900-85), que certa vez observou que “as crianças não andam, elas dançam”, Ascher lembra que, para elas, andar não se resume em se deslocar de um ponto a outro da maneira mais prática possível e gastando um mínimo de energia: “Se é mesmo necessário chegar a algum lugar, por que não se divertir no percurso?”.

Para Ascher, a prosa seria o modo adulto de caminhar,

de uma forma prática. Os exemplos mais extremos de despojamento estético seriam os dos manuais de aparelhos eletrônicos, dos contratos imobiliários etc. A idéia é ser claro e evitar desvios e imprecisões. Já na poesia ocorre o contrário. A poesia prefere elaborar nuances sutis; principalmente, “ela implica em se divertir no caminho”. Mas, diz Ascher, existe um grau superior de maturidade lingüística comum à prosa e à poesia, que seria o que Elias Canetti batizou de “consciência das palavras”: “Essa consciência é, antes de tudo, a da lacuna, ou, melhor, sua função principal reside em não deixar que nos esqueçamos de tudo o que se perde quando se traduz o monólogo interior em fala aparentemente comunicável”.

Ao incluir histórias e imagens na estrutura do texto, procurei “divertir-me no percurso”, esperando estimular uma leitura com qualidades estéticas, espaço aberto para novas imagens e convite ao diálogo criativo.

Referências

- Akhtar, S. (2005). *Objects of our desire*. New York: Harmony Books.
- Bion, W. (1978). *Seminário realizado em Paris, 10 de julho de 1978*. Recuperado em 20 jun. 2005, em <http://www.gradiva.com.br>.
- Dragstedt, N. R. (1998). Creative illusions: The theoretical and clinical work of Marion Milner. *Journal of Melanie Klein and Object Relations*, 16(3), 425-536.
- Frayze-Pereira, J. A. (2004). Estética, psicanálise implicada e crítica de arte. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 38(2), 443-452.
- Freud, S. (1975a). O estranho. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 17, pp. 273-320). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919).
- Freud, S. (1975b). O Moisés de Michelangelo. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 13, pp. 249-280). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914).
- Glover, N. (1998a). Art, creativity and the potencial space. In N. Glover, *Psychoanalytic aesthetics, the British School* (Chapter 6). Recuperado em 23 set. 1998, em <http://human-nature.com/free-associations/glover/chap6.html>.
- Glover, N. (1998b). Ehrenzweig and the hidden order of art. In N. Glover, *Psychoanalytic aesthetics, the British School* (Chapter 6). Recuperado em 15 dez. 2005, em <http://human-nature.com/free-associations/glover/chap5.html>; last updated: 23 set. 1998.
- Grombich, E. (1995). As teorias estéticas de Sigmund Freud. *Percursos: Revista de Psicanálise*, 15, 5-16.
- Milner, M. (1991). O papel da ilusão na formação simbólica. In M. Milner, *A Loucura suprimida do homem são*. (Paulo Cesar Sandler, trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1952).
- Moraes, E. R. (2002). *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras.
- Ostrower, F. (1987). *Materialidade e imaginação criativa em criatividade e processos de criação*. São Paulo: Vozes.
- Safra, G. (1999). A materialidade do *self*. In G. Safra, *A face estética do self* (pp. 119-136). São Paulo: Unimarco.

- Safra, G. (2004). Os objetos e as coisas. In G. Safra, *A pó-ética na clínica contemporânea*. São Paulo: Idéias & Letras.
- Winnicott, D. W. (1989). Vivendo de modo criativo. In D. W. Winnicott, *Tudo começa em casa*, São Paulo: Martins Fontes.
- Winnicott, D. W. (1990). Para Marjorie Stone: 14 de fevereiro de 1949 (p. 13). In D. W. Winnicott, *O gesto espontâneo*. São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1949).

Resumo

O artigo enfoca a importância da área da ilusão, como abordada por Winnicott e Milner, para a constituição do sentido de realidade e a construção da subjetividade. Desenvolve aspectos referentes aos processos criativos na arte e na psicanálise, usando como modelos imagens e histórias, visando a aproximações ao campo da experiência estética. A ilusão apresenta-se como experiência necessária de continuidade do eu com o mundo, fonte renovada para o encontro de novas possibilidades de representação, garantindo o processo do vir-a-ser humano.

Palavras-chave

Arte. Experiência estética. Ilusão. Processo criativo.

Summary

Psychoanalysis, art, illusion... life

The article focuses the importance of the illusion’s area, as seen by Winnicott and Milner, to establish the sense of reality and to constitute the subjectivity. It develops aspects referring to creative processes in Art and Psychoanalysis, using as models images and histories, in order to make an approach with the aesthetic experience. Illusion is seen as necessary experience of continuity between self and world, renewed source to find new possibilities of representation, to assure the human process of coming to be.

Key-words

Art. Aesthetic experience. Illusion. Creative process.

Mirian Malzyner

Rua Purpurina, 155, cj. 67 – Vila Madalena

05435-030 – São Paulo – SP

Tel.: 11 3815-8115

mimalzyner@sbpsp.org.br