

Instituto Superior de Psicologia Aplicada



PROCESSOS TRANSFORMACIONAIS E TRANSFORMADORES
NO ENCONTRO ESTÉTICO:
DIÁLOGO ENTRE O ESPECTADOR E A OBRA DE ARTE

Sílvia de Melo Olivença

Nº Aluno

15428

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de

Mestre em Psicologia Aplicada

Especialidade em Psicologia Clínica

2008

Instituto Superior de Psicologia Aplicada

PROCESSOS TRANSFORMACIONAIS E TRANSFORMADORES

NO ENCONTRO ESTÉTICO:

DIÁLOGO ENTRE O ESPECTADOR E A OBRA DE ARTE

Sílvia de Melo Olivença

Dissertação orientada por Professor Dr. Frederico Pereira

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de

Mestre em Psicologia Aplicada

Especialidade em Psicologia Clínica

2008

Dissertação de Mestrado realizada sob orientação de Professor Dr. Frederico Pereira, apresentada no Instituto Superior de Psicologia Aplicada para obtenção do grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica conforme o despacho da DGES, 19673/2006 publicado em Diário da Republica 2ª série de 26 de Setembro, 2006.

"(...) Diante dos seus olhos semicerrados, a vossa cara adquire uma certeza, há finalmente um olhar para ver as vossas pálpebras fechadas."

Foucault, 1966, In Conferência Radiofónica
(editada em CD pelo Institut National de l'Audiovisuel)

Um caminho, como os anteriores: resultado de vários princípios, com paralelas evoluções e fins, dos quais partem novos começos...

Devo confessar que o percurso trilhado se apresentou, mais do que a minha comum experiência, longo e solitário. Apesar deste facto foi construído com o contributo de diversas pessoas e relações, onde e com quem foi possível caminhar. Nas linhas que se seguem pretendo prestar o meu reconhecimento a tais nomes, a tais relações, onde e com quem foi possível caminhar.

À minha amiga Sabine Jelinek, com quem estabeleço uma comunicação constante, única e longa.

Ao acolhimento, ao verdadeiro olhar, à seriedade e à lucidez das palavras da Dra. Maria do Carmo.

Ao Professor Frederico Pereira, com quem nos “desencontros” me encontrei, transformando a experiência vivida num espaço potencial onde outros possíveis podem ser concretizados.

A quem está ao meu lado, no dia-a-dia, com amor ou amizade.

A determinados autores (psicanalistas, poetas) que através dos seus escritos me ensinaram, suscitando-me pensamentos, desbloqueando situações, provocando-me emoções e momentos de fantasia que nos enriquecem.

Considerando que o objecto de arte poderá proporcionar ao espectador uma experiência de encontro e de diálogo, explorámos a especificidade e as dinâmicas psíquicas inerentes a estes encontros estéticos, com base em testemunhos solicitados a seis espectadores. Os dados atestam que, os objectos artísticos, ao participarem na vasta rede de relações objectais possíveis a cada sujeito, apresentam potencialidades para integrar, mediar e transformar a subjectividade do indivíduo. Com base nas descrições foram identificados dois tipos de encontro estético: um potencial, que promove no espectador o desejo de pensar as emoções sentidas e as imagens encontradas (no sentido Bioniano) e um segundo, essencialmente ancorado numa atitude contemplativa e de silêncio, caracterizada pela vivência de momentos pré-representacionais do Ser.

Encontro estético; transformações psíquicas; re-apresentação; figurabilidade

Considering that the art object can offer an experience of encounter and dialog with the spectator, we explored the specificity and the psychic dynamics inherent to those esthetical encounters, based on testimonies given by spectators. The data confirm that, being part of the large net of individual object relations, art objects have potentials to integrate, mediate and transform the individual subjectivity. Based on testimonies we identify two types of esthetical encounters, each one with a specific dynamic: one, which promotes on the spectator the desire of thinking about the emotions felt and the images founded (in Bion sense) and a second one, essentially anchored on a contemplative and silent attitude, characterized by the experience o pre-representational parts of the Self.

Esthetical encounter; psychic transformation; re-presentation; figurabiliy

Sans Titre – Henri Michaux
1949
Aquarela sobre papel
Galeria Lelong, Paris

*“Dessinez sans intention particulière (...).
Est-ce que c’est moi, tous ces visages?
Visages (...) des ‘moi’ que la vie, la volonté, le goût de la rectitude et de la
cohérence étouffa, tua. (...) Visages d’enfance,
des peurs de l’enfance dont on a perdu plus la trame et l’objet que le souvenir,
visages qui ne croient pas que tout a été réglé
par le passage à l’âge adulte (...) ”*

H. Michaux, *L’espace du dedans*, pp.305-306, 1966

*« On n’est peut être pas fait pour un seul moi.
MOI c’est une position
d’équilibre »*

H. Michaux

« L’espace est la possibilité du dehors et du dedans »

Heidegger, 1971, p.32

*“C’est la recherche de l’adéquat, faire naître, résonance, rencontre, dialogue, ouverture – reflet de
moi-même, retrouvaille, expression de quelque chose que je n’arrive pas à dire, , écart, m’approprier,
être parasite, moyen dont je me sert pour m’adresser à l’autre – c’est contre le mutisme »*

Rebekka

(extracto de um dos testemunhos)

ÍNDICE

CAPITULO I – INTRODUÇÃO.....	1
Introdução ao estudo.....	1
CAPITULO II - SECÇÃO EMPIRICA	10
Discussão dos resultados	11
Primeira parte: Dinâmica do Encontro estético.....	11
Segunda Parte	16
A construção do entendimento sobre o encontro estético	16
A apresentação do objecto, o silêncio e a imagem.....	23
Conclusão	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	35
ANEXOS	39
Anexo I – Revisão de Literatura.....	40
Anexo II – Material Utilizado e Procedimento	56

LISTA DAS IMAGENS

IMAGEM 1: Pina Bausch - Bandoneon.....	7
IMAGEM 2: A viúva que chora – Theo Angelopolous	8
IMAGEM 3: Societas Romeo Castellucci - Genesis	9
IMAGEM 4: Bruna - Colagem.....	21
IMAGEM 5: Bruna - Colagem.....	22
IMAGEM 6: Per Kerkeby – Sem título.....	29
IMAGEM 7: Pina Bausch - Dominique Mercy	35

LISTA DAS FIGURAS

FIGURA 1: Dinâmica possível do encontro estético.....	15
FIGURA 2: Conflito estético no espectador.....	18
FIGURA 3: Encontro estético transformacional.....	27

INTRODUÇÃO

Introdução ao estudo

No encontro com a Arte, a predisposição do espectador, a sua personalidade, as circunstâncias que o envolvem e o tipo de arte, são alguns dos factores que influenciam o impacto estético experimentado. Todos nós teremos já encetado um *diálogo mudo* perante um quadro suspenso numa parede, um palco povoado por corpos que se movem ou uma instalação artística num museu contemporâneo. As sensações resultantes de estarmos *com* uma obra de arte são variáveis.

Em diversos registos bibliográficos e literários encontramos, espontâneas referências a obras de arte, preferências artísticas, aproximações mais ou menos implicadas em direcção ao objecto artístico ou ainda, a descrição de como o encontro com uma obra de arte produziu uma associação livre de pensamentos, emoções e impactos, por vezes incompreensíveis e inexplicáveis para o espectador.

Concebemos como “encontro estético” as experiências que, sentidas pelo sujeito aquando o contacto com uma obra de arte, se constituem como vivências marcantes (positivas ou negativas) e, com uma carga emocional significativa. Estes encontros estão associados a um sentimento de atracção pelo objecto de arte, ou pela experiência que este despoleta, que pode evocar tanto ao belo e harmonioso, como ao feio, ameaçador, estranho. Este conceito de pretende sobretudo salientar um conjunto específico de experiências estéticas que produzem no espectador a certeza de ter encontrado algo - um sentido, um significado ou um objecto. A palavra “encontro” que evoca a noção de descoberta, realça também a junção de duas partes, a presença de dois elementos que interagem, que dialogam e que eventualmente se transformam, sendo incluídas tanto a ideia de partilha e de intercepção, como a de oposição ou choque.

André Green (1994) presenteia-nos com um destes momentos: « (...) j'ai vu un *Hamlet* qui m'a parlé de façon extraordinaire, faisant résonner en moi mes propres contenus inconscients ! » (p.115).

Foram os cenários de teatro do “Rei Édipo” de Sófocles e “Hamlet” de Shakespeare que propiciaram a Freud a integração de diversos aspectos da sua vida, dos seus pensamentos e das suas emoções, contribuindo em simultâneo para o enriquecimento da teoria psicanalítica freudiana, com a criação de um dos organizadores do crescimento psíquico, da neurose e da cultura – o mito de Édipo, como o autor o designou em 1897 (cit. Anzieu, 1981).

Encontramos na literatura diversas descrições sobre elaboração psíquica causada pelo encontro com uma obra de arte, algo que poderíamos comparar a um “insight”, no sentido psicanalítico. Tomemos como exemplo as palavras de Pontalis (2000), num dos seus textos reflectem o encontro com a literatura: “L’expérience de lecture préfigure celle de l’analyse. Toutes deux sont transport, transfert, hors de soi. Toutes deux sont épreuve de l’étranger. D’un étranger qui serait au plus près de l’origine” (p.113) ou ainda: ”C’est souvent dans les mots d’un livre que je trouve une interprétation qui m’est destinée” (p.126).

Teresa Ferreira (2002) a propósito do processo de elaboração com uma das suas pacientes, relata o contacto desta última com uma determinada pintura. Diz a paciente a Ferreira, numa sessão analítica:

“De repente olho para um quadro e fico ‘vidrada’ nele. Sinto uma enorme necessidade de ficar ali em frente, não me quero afastar dali. Penso que tenho que comprá-lo, levá-lo para casa... Era uma cena – uma mulher adulta que parece vaguear no céu e olhar na terra uma criança de cerca de quatro anos, uma menina etérea, volátil... Eu acho que tinha aquele ar na minha infância Diga-me porquê esta ‘explosão’? Era eu e a minha filha? A minha mãe e eu? (Aqui a intuição é minha e pergunto de quem era o quadro). Não conhecia a autora, uma pintora... Nunca vi nada dela, chama-se Matilde Marçal.” (p.405)

Segundo Ferreira, “os símbolos da pintura parecem condensados de afectos intensos que agora pode libertar dentro dela própria – contém memórias do passado infantil e memórias da sua relação comigo mãe-analista que a tem acompanhado na trajectória reconstrutiva e reparadora do lado positivo da vida, do prazer e das emoções nele contidas” (p.406). Acrescente-se que, a analista tinha um quadro da mesma pintora no consultório.

Michael Leiris (cit. Masson, 2001), em 1929, num artigo da revista “Documents” descrevia que as esculturas de Giacometti eram uma porta, uma comunicação com algo que desencadeia alguma mudança, alguma transformação:

“(…) il y a des moments qu'on peut appeler des crises et qui sont les seuls qui important dans une vie. Il s'agit des momento où le dehors semble brusquement répondre à la sommation que nous lui lançons du dedans, où le monde extérieur s'ouvre pour qu'entre notre cœur et lui, s'établisse une soudaine communication. J'aime la sculpture de Giacometti parce que tout ce qu'il fait est comme la pétrification d'une de ces crises.” (p.145)

É com base em factos e experiências vividas de semelhante natureza às que acabámos de expor que, consideramos que o objecto de arte poderá proporcionar ao espectador, uma experiência de encontro e de diálogo, através de diversos processos psíquicos e interactivos que o enriquecem e transformam.

Neste contexto, em que “ser significa comunicar” (Bakhtine, cit. or Todorov, 1981), os fenómenos são acessíveis dentro do contexto relacional em que se organizaram e concretizaram e, a relação que o sujeito estabelece com o mundo é fundamentalmente dialógica. Com base neste conceito, entende-se que, entre o espectador e a obra de arte se possa estabelecer uma rede de inter e intra-relações com uma forte componente comunicacional e, conseqüentemente, a criação de um campo intersubjectivo onde coexistem e se entrelaçam partes do espectador e da obra de arte.

Esta concepção é possibilitada pela emergência de novos paradigmas científicos ao longo do Séc. XX que concebem uma nova abordagem do conhecimento assente nas vias subjectivantes, nomeadamente a Fenomenologia de Husserl (1907/1989) e, a fundamental importância da experiência intersubjectiva para a constituição da subjectividade e do conhecimento inaugurada por Hegel (1811/1989). São estas vias que, por exemplo, possibilitam a emergência e a compreensão do sujeito psicológico na Psicologia Clínica integrado na relação com o Outro (donde emergem os conceitos de transferência e contra-transferência). Mas são também, estas as vias que, no nosso entender possibilitarão o entendimento justo do objecto arte, próximo da sua natureza, integrado na relação com o espectador, tendo em conta o impacto estético vivido. No seio destes paradigmas salientamos a criação do conceito de “estética da recepção” (Eco, 1962/1989; Jauss, 1972/1978) que acentua precisamente o carácter interpretativo da experiência de leitura, convertendo o leitor (receptor) um co-criador da obra literária. No nosso entender, inaugura-se assim, no domínio da Estética, a presença de infinitas possibilidades do objecto artístico e consequentemente de uma interpretação indissociável do contexto que a produziu: a relação entre o espectador e a obra de arte.

A par dos novos paradigmas científicos, verificamos também como novos movimentos artísticos sedeados no Séc. XX (cubismo, abstraccionismo, surrealismo, expressionismo, entre outros) se encaminham ao encontro de uma intersubjectividade, “solicitando” uma maior participação do espectador na apreciação das obras de arte: a ambiguidade do sinal, a reduzida estruturação do estímulo, a dominância de uma linguagem primitiva ou próxima da narração onírica, as formas abstractas, entre outras, transformam a concepção do objecto artístico fechado, rígido, unilateral para um objecto interactivo, ambíguo e dependente da interpretação do espectador. Portanto, um objecto de arte subjectivo (e intersubjectivo) que se concretiza e significa na/pela relação/comunicação estética e consequentemente no encontro estético. A propósito das imagens com características pouco ambíguas (como as manchas Rorschach) Lagache (1943/1977) sublinha a presença acentuada da subjectividade no processo perceptivo, preferindo mesmo falar de “interpretação” em detrimento de “percepção”.

Partindo do acto perceptivo, do qual o espectador “depende”, constatamos que este nunca é um processo passivo. No seu acto, ele impõe que se estabeleça uma comunicação e uma relação entre o sujeito e o objecto percebido, na medida em que, admitimos não só o percebido, mas também, algo que já existe, presente no Ego: representação que pode ser

encontrado através percepção na realidade (Freud, 1981a). Assim, perceber e reconhecer uma percepção implica a capacidade de reviver, de recordar, de integrar. O acto perceptivo deve assim ser encarado como um processo criativo. Segundo M. Marques (1999), o externo e o interno não só comunicam, mas essa comunicação faz com que não seja só o externo encontrado no interno e vice-versa, mas seja também resultado transformado desse encontro e comunicação.

Na relação comunicativa e relacional onde concebemos o encontro entre o espectador e a obra de arte participam noções como as (1) da percepção (Freud, 1895/1996; Luquet, 1987), intimamente ligada com a interpretação (Lagache, 1943/1977, Marques, 1999), (2) a projecção (Klein, 1930/1996b) e (3) identificação projectiva como meio de comunicação (Klein, 1946/1987 e 1930/1996b; Bion, cit. Symmington & Symmington, 1999; Grostein, 1981/1985).

Por sua vez, o campo intersubjectivo entre o espectador e a obra de arte, evoca os conceitos de espaço transitivo (Winnicott, 1971/1975) e de rêverie (Lagache, 1943/1977; Bion, 1970; Meltzer, 1984; Ogden, 1997; Ferro, 2000).

Assim, alguns encontros com determinados objectos de arte ao participarem na vasta rede de relações objectais possíveis a cada ser humano apresentam potencialidades para criar, desenvolver e transformar o indivíduo e, conseqüentemente, a sua subjectividade.

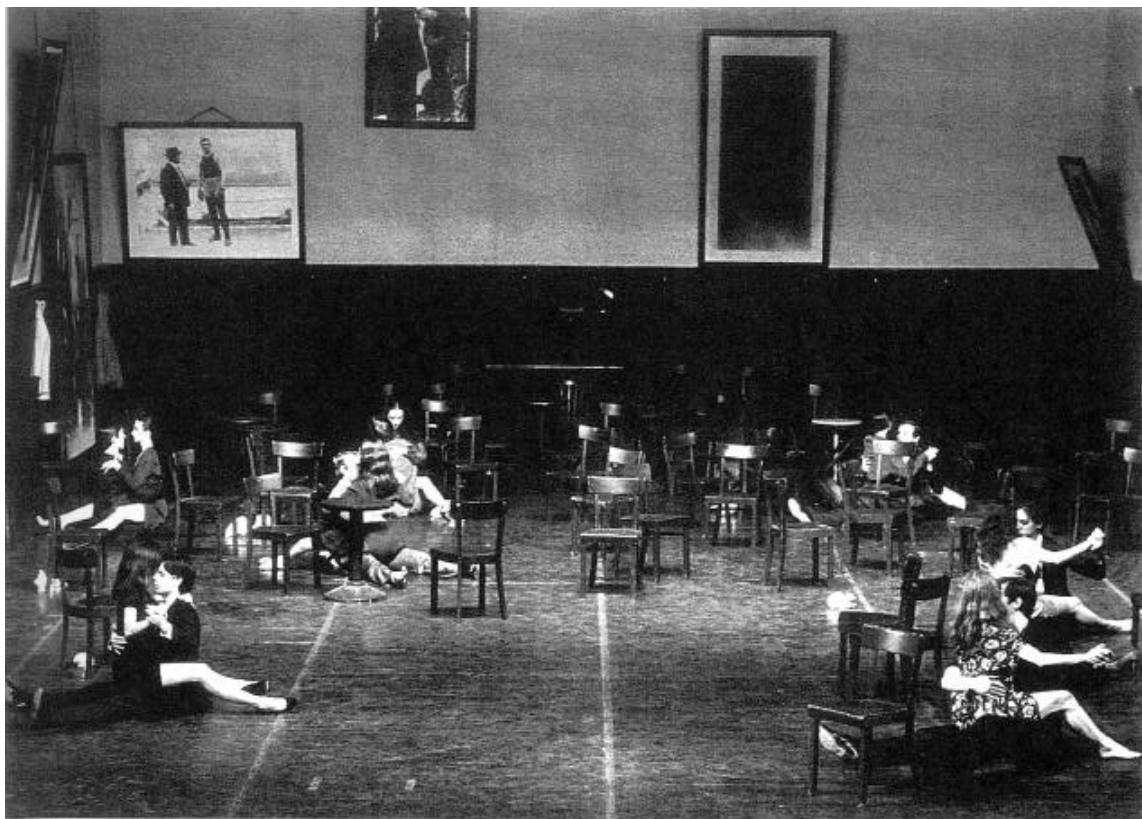
Se é inegável que estes encontros estéticos existem e demonstram capacidade de transformar o os sujeitos, propiciando a elaboração de novos conteúdos e a vivência de emoções nunca antes “recordações”, de que maneira tal acontece? Que dinâmica se encontra implícita a estes fenómenos? E de que forma interagem os processos psicológicos evocados?

O que está subjacente aos encontros estéticos que retêm os sujeitos num momento de fascínio imediato, por vezes inexplicável para o expectador?

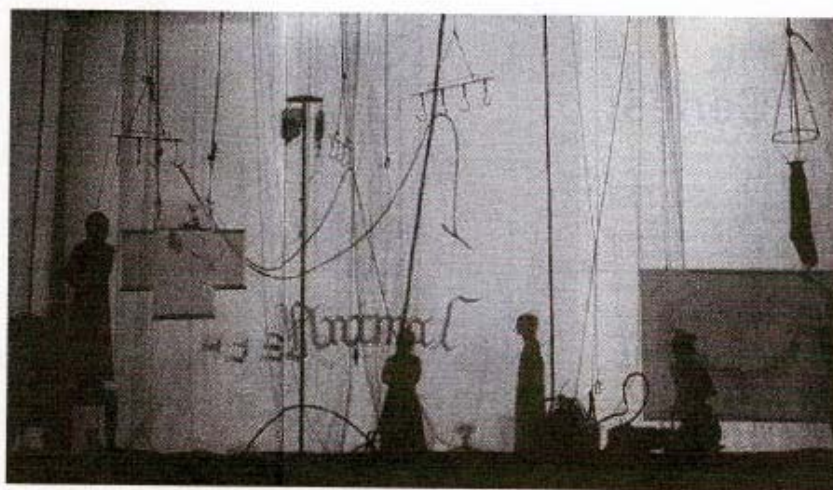
Numa metodologia coerente com a natureza do nosso objecto de estudo e numa abordagem exploratória foram recolhidos seis testemunhos de “encontros estéticos”. Para tal foi enviado um texto introdutório que conduziu os sujeitos, (1) à rememoração de encontros estéticos passados e lhes solicitava (2) um testemunho livre (texto, desenho, musica, pintura), sobre um

(ou mais) impacto(s) estético(s) que tenham sentido e vivido, da forma mais livre e genuína possível. O resultado dos encontros estéticos recordados e representados foi então utilizado como instrumento de observação e análise. Este duplo apelo, confronta os sujeitos com a exploração de um encontro estético vivido e, com a sua capacidade de a transmitir ao Outro, que lhe solicita. O sujeito tentará extrair significados, enunciados passíveis de serem comunicados a partir de um cenário que possa funcionar como organizador.

Como refere Foucault (1966/1991) a busca da “verdade” sobre determinado objecto de estudo deve ser iniciada na reflexão e no questionamento sobre este, cujo estatuto determinará os meios (instrumentos) a serem usados para a ele se aceder.







SECÇÃO EMPIRICA

O testemunho produzido pelo sujeito é considerado como um *objecto simbólico*, independentemente da sua natureza expressiva – prosa, poesia, desenho – e resulta de uma construção individual e singular, promovida e despoletada por uma “instrução” (Anexo 2).

Proceder à análise dos testemunhos contém a essência da dificuldade. Eco (1990/1992) refere que quando necessitamos de analisar fenómenos, estamos face a um processo triático e não bilateral, ou seja, face a um processo que envolve três sujeitos: o signo, o seu objecto e o seu interpretante. Pretende-se então ouvir, e deixar ressoar os testemunhos de cada pessoa tentando-os compreender com base nos modelos discutidos e expostos anteriormente, de forma a extrairmos algumas associações, constatações, confirmações e novas elações sobre o encontro estético.

A interpretação, aparentemente infinita, torna-se limitada pela necessidade de convergência de pontos de vista – significados intersubjectivos – que está intimamente relacionada com o diálogo e com a partilha de modelos teóricos e de formas de procedimentos. Este trabalho especificamente apresenta-se ainda como uma exploração deste objecto de estudo e da sua natureza, assente em concepções contemporâneas, com a intenção de, desta forma, construir um modesto saber sobre o objecto em questão e despoletar outras questões que alimentem o pensamento.

O nosso procedimento de análise opera através da *intuição, compreensão e interpretação* (por oposição à comparação, objectivação) considerados os nossos artefactos técnicos, que estabelece um percurso fundado na subjectividade e na intersubjectividade, obedecendo a uma lógica própria e específica: neste caso a do *invisível/latente/significação* (por oposição ao visível, à medida e ao manifesto).

Discussão dos Resultados

Primeira parte

Caracterizado o encontro estético como um fenómeno intersubjectivo, é esperado que, diversos processos psicológicos participem e caracterizem a essência e a natureza desta interacção estética.

Com base nos testemunhos recolhidos verificamos que o momento do encontro estético possibilita diversas funções nomeadamente (1) a elaboração psíquica, (2) a comunicação (do sujeito consigo próprio e do sujeito com o objecto de arte) e expressiva e, conseqüentemente, (3) a criação de símbolos. Mas quais os processos psíquicos subjacentes?

Frequentemente os testemunhos revelam que o objecto artístico funciona para o sujeito como um continente de projecções e/ou como uma lugar desejável onde o sujeito pode existir (*“Como se imagens ou sons fossem mero suporte para sustentar uma imprevisibilidade ‘caótica’, que me faz sentir estar na presença de quase descrições do que há de mais fundamental nos meus próprios sentimentos”*); *“Vejo-me dentro dos quadros do Pollock, como se fosse parte do todo... Mais do que em qualquer outro artista, o Pollock faz com que eu mergulhe dentro dos seus quadros, quase reduzido a um dos borrifos de tinta na tela”*, António a propósito dos quadros de Pollock; *“É o som, o barulho da música experimental que nos faz estremecer os órgãos e entrar numa espécie de transe que se passeia nos limites do colapso continuamente”* Bruna, a propósito de Romeo Castellucci).

Nestas descrições o objecto de arte transforma-se frequentemente numa espécie de película, uma fronteira entre dois corpos, entre o interno e o externo, uma superfície de inscrição, que apela à concepção de *envelope psíquico* criada por Anzieu (1985).

Este envolvimento, como uma película, evoca-nos igualmente a noção de “película do sonho” (Anzieu, 1985), no interior da qual construímos um cenário, mais ou menos organizado, onde personagens, figurativas ou não, protagonizam determinadas emoções e conflitos (*“São as imagens projectadas, criadas ou personificadas e caracterizadas nos intérpretes que formam à minha frente um cenário que me delicia em êxtase”* Bruna, a propósito de Romeo

Castellucci; “*Os sons digitais dos dois músicos pareciam fundir-se com as imagens que eram projectadas no ecrã de uma forma quase mágica, e a sensação que sinto nos quadros do Pollock voltei a sentir*”, António a propósito dos concertos de Fennesz e Biosphere).

O estado de rêverie é uma presença constante nos testemunhos apresentados: seja através de uma capacidade para tolerar a dispersão, seja por um estado de abertura à intuição que se traduz por uma mente ou continente abertos (Bion, 1962/1979) (“*Com o Pollock basta-me sentir, deixar-me levar pelo caos aparente, que parece auto-organizar-se na minha cabeça, organizando-se em pequenos submundos que comunicam uns com os outros*” António, a propósito dos quadros de Pollock; “*Reinvento o calafrio de o enfrentar, cada vez que me disponho a olhá-lo (...) Suponho que olho este lutador como uma pessoa de carne e osso (...) e os seus músculos, sangue, feridas e tendões são mais do que rápidas pinceladas*” Rui, sobre a pintura de Schiele), seja através de frases, percepções, imagens, ruminações (Ogden, 1997) ou ainda através de algumas imagens visuais (Meltzer, 1984) (“*Lembro de a observar (...) ao mesmo tempo que surgiam no meu pensamento as palavras “corvo”, “força”, “carregado”, “fugidio”, “espectro”*”, Bruna a propósito do quadro de Judith Reigl).

Bion (1962/1970) salientou a importância da capacidade de rêverie e da função continente no processo que permite a transformação das sensações e das emoções, elementos não pensáveis e não conectáveis (elementos β), em pensamentos portadores de sentido (elementos α), passíveis de se interligarem, e de participar no sonho, nos pensamentos, nas recordações. Este processo está na base da introjecção de elementos pensáveis num espaço psíquico por oposição à projecção ou evacuação dos mesmos (ou ainda à sua transformação em alucinações).

Os testemunhos criados, bem como a interpretação de determinadas obras de arte realizadas pelos sujeitos, foram possíveis porque criadas numa relação continente-conteúdo, através da capacidade de rêverie e da função α , relação essa que se deve em parte à potencialidade do encontro estético. Os elementos β (experiências emocionais, impressões sensoriais) são transformadas em elementos α (imagens visuais, imagens oníricas, histórias, textos literários), que tem a mais valia de poderem ser pensados, passando a fazer parte do sonho, dos pensamentos, das recordações. Na maior parte dos casos tal transformação aconteceu, sendo os sujeitos capazes de extrair da experiência estética um significado subjectivo, dando-nos a conhecer dados que pertencem à experiência emocional interna.

Um dos testemunhos permite-nos inclusive representar “graficamente” a organização do caos inicial (elementos β) em diversos continentes que comunicam entre si tal como postula o modelo Bioniano (*“deixar-me levar pelo caos aparente, que parece auto-organizar-se na minha cabeça, organizando-se em pequenos submundos que comunicam uns com os outros”* António, a propósito dos quadros de Pollock).

Para além do efeito contentor que o objecto em si possa oferecer ao espectador (seja uma pintura ou um palco de dança ou de teatro), pensamos que a própria relação que se estabelece entre o espectador e a obra de arte no momento do encontro estético, seja ela mesma um continente para as emoções e afectos despoletados pelo contacto com a obra de arte, uma concepção que se aproxima do conceito de “holding” enunciado por Winnicott (1971/1975). (*“A apresentação de algo (que está para além da arte objectiva – o objecto em si, real, rígido e palpável), de alguma coisa que não está ali, mas que passa a ter possibilidade de existir quando me coloco à sua frente, e imediatamente se desvanece se de alguma forma quebro o laço perceptivo que nos une. Não está em mim, não está no objecto, está no momento”*, Bruna; *“O conforto e o encontro com a imagem. É o percurso do olhar que constrói a emoção”* Bruna a propósito do filme de “Eleni – The Weeping Meadow” de Theo Angelopoulos).

Na relação precoce o conceito de “holding” ou “holding environment” traduz precoce, a qualidade do relacionamento e dos cuidados físicos que a mãe proporciona, através das carícias, dos banhos, da higiene geral, do colo (holding), que proporcionam ao bebé um sentimento de segurança e de confiança no espaço. É este sentimento que lhe transmite uma noção de consistência, de continência externa, onde o inicialmente o seu corpo se delimita e ganha unidade e coerência e depois a sua mente. No fundo trata-se de um estágio entre o interior e o exterior. Fédida (1978) sublinha também a importância do holding enquanto constituinte de um intervalo de jogo, um espaço potencial que permite traçar um limite assinalável à realidade psíquica do paciente e às suas manifestações. O mesmo espaço onde o encontro estético se expande e se cria.

O conceito de envelope psíquico ou “eu-pele” (Anzieu, 1985) que evocámos anteriormente a propósito de diversos testemunhos contribuiu para o sucesso no processo de comunicação entre o espectador e o objecto artístico. Segundo o autor a estrutura psíquica do “Eu-pele”, que deriva das funções biológicas da epiderme, evidencia a *separação* entre o mundo interior e

exterior, entre o mundo psíquico interno e o mundo psíquico do outro, salientando ao mesmo tempo a ideia de *contenção*, de *envolvimento* um determinado conteúdo (psíquico). Simultaneamente marca o limite entre o dentro e o fora (*interface*) servindo como *meio primário de comunicação* e apresenta-se como uma *superfície de inscrição* onde os traços sensoriais tácteis podem ser concretizados.

Em suma, ao envelope psíquico é atribuída a possibilidade de estabelecer barreiras – que se transformarão em mecanismos de defesa – e de filtrar trocas (o que nos faz imediatamente associa-la à “barreira de contacto” de Freud e Bion).

A função delimitante do mundo interior e exterior, do interno e do externo, coloca em evidência a possibilidade de comunicação com o nosso interior, com a nossa fantasia, com os objectos internos, a comunicação do consciente com o inconsciente também.

Nos testemunhos recolhidos, o objecto artístico parece funcionar para o espectador como uma extensão se si próprio que, durante o encontro estético ocupa o lugar de um complemento exterior ao aparelho psíquico ao mesmo tempo que vivenciado um equívoco temporário dos limites psíquicos (que o Eu directamente – sem mediador – não poderia beneficiar).

Assim, a obra de arte poderá ter função *cicatriz ou de prótese* para o espectador (“*c’est comme si Giacometti a fait un autoportrait de moi*”, Rebekka) enquanto *reparadora do conjunto dos envelopes psíquicos* - internos e externos - , ao criar, graças ao encontro estético estética um *poro* “(*...*) *aide-moi à ne pas tomber, à ne pas disparaître, tiens-moi dans la ligne que tu crée... c’est presque un dessin, pas de corporalité...*” , uma passagem de comunicação e de trocas controladas, ao mesmo tempo *canal* e *umbigo* (Guillaumin, 1987) entre o interior e o exterior (“*imagens (...) portal de ligação para as minhas sensações e talvez para um qualquer pensamento*”, Bruna). A utilização do objecto artístico como apoio paliativo, parece por vezes responder particular vulnerabilidade das fronteiras do Eu, constantemente agitadas, quando as questões identitárias são colocadas em questão (“*face à ses sculptures je me dis : C’est moi, C’est moi, c’est moi, tiens-moi, aide-moi à ne pas tomber, à ne pas disparaître, ...*”, Rebekka).

Doron (1987) considera que o objecto de arte representa para o seu criador um “operador psíquico”. Refere que uma das especificidades do objecto artístico é o de representar um eixo que coloca em *relação o interior e o exterior*, em volta do qual, o artista faz oscilar categorias

do pensamento interno ou extremo. Nestas condições, o objecto de arte funciona como um “operador psíquico”, ou seja, um objecto criado que cumpre funções análogas às do envelope psíquico, um interface entre o interno e o externo, ligação entre o espaço e os objectos.

O mesmo autor salienta que os operadores psíquicos tornam possíveis as operações psicológicas, nomeadamente a correspondência entre a forma dada pelos objectos exteriores aos nossos pensamentos, às nossas emoções. São os mesmos que permitem a ligação entre o interno e o externo tornam-se num continente psíquico, o qual uma vez modificado provoca por consequência um reajustamento interno. Assim ao criar ou encontrar objectos que funcionem como operadores psíquicos é incrementada a possibilidade do sujeito transformar os seus envelopes, segundo três dimensões: (1) uma diferenciadora, entre o limite interno e do externo, (2) outra como reforça o envelope psíquico e (3) facilitam a comunicação com o “Soi”.

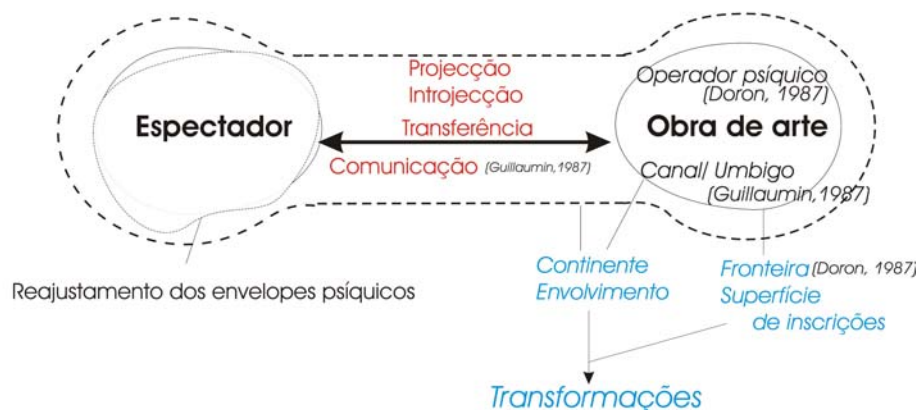


Figura 1 – Dinâmica possível do encontro estético

Quando o espectador se entrega ao visionamento de uma obra de arte, quando esta o “prende” num encontro estético e num possível estado de rêverie, a mesma obra de arte, pelas características e pelas qualidades que encerra naquele momento (o de poder ser considerado um operador psíquico), potencia uma comunicação no espectador com uma parte mais íntima de si (o “soi”). Nestas condições a mesma obra de arte funciona como um objecto interface,

pele psíquica entre o interno e o externo de sujeito (espectador), graças a um jogo de representação e de simbolização.

O espectador parece estabelecer um encontro através de um canal de comunicação inerente ao próprio objecto artístico, que lhe permite reorganizar, reajustar ou reparar os seus próprios envelopes psíquicos.

Segunda parte

Se parece ser possível identificar uma dinâmica comum ao encontro estético enquanto fenómeno comunicacional, o mesmo não acontece à forma como os sujeitos descrevem as experiências do encontro estéticos.

A construção do entendimento sobre o encontro estético

Com base nos testemunhos verificamos que o contacto com uma obra de arte, no seio de um encontro estético, gera em alguns casos, uma inesperada familiaridade mas também um sentimento de desconhecido, que é apresentado, de forma matizada a maioria das descrições sobre o encontro estético. A par desta estranheza os sujeitos elaboram inúmeros pensamentos, mas principalmente indagações a respeito da compreensão da mesma. (*“Não me recordo exactamente do que pensara, somente que esta obra causara em mim o mesmo sentimento de atracção, de alienação atrás já descritos. É provável que este impacto esteja relacionado com a minha relação com o mar e com a água. Nascida em Lisboa (...)”*, Bruna a propósito do desenho de Per Kirkeby; *“Perturba-me sempre, este quadro. Produz-me uma gélida sensação de alguém que me contempla de repente, com ferocidade. Reinvento o calafrio de o enfrentar, cada vez que me disponho a olhá-lo.”* Rui a propósito da pintura de Egon Schiele; *“Grandieux representa algo através das imagens (...) exercem sobre mim um nítido fascínio quedar em redor destas representações, explorando-as(...)”* Bruna, sobre os filmes de Philippe Grandieux ; *“ ‘2001 – Odisseia no Espaço’, com a sua história pouco óbvia, abria ainda mais margens para a imaginação”*, António; *”foi terrível o sentimento de ambivalência. Era*

precisamente "daquelas coisas" que eu tinha medo. Durante muito tempo procurei saber muitas coisas sobre a obra e sobre o autor", Maria, sobre o quadro de Bosch).

Nestes casos o testemunho revela um desejo em construir algum entendimento sobre o momento e uma tentativa de transformar as emoções e o impacto provocado pelo encontro estético num símbolo. Neste processo, o espectador oscila entre processos secundários e primários, de integração e de dispersão, de fusão e de separação, determinantes para a construção de um símbolo, de algo de novo. Mecanismos como o da identificação projectiva são evocados pelos testemunhos como fazendo parte do encontro estético. Parece ser a oscilação entre a posição esquizo-paranóide e depressiva que se encontra constantemente em jogo e em relacionamento nestes encontros (*"C'est moi, C'est moi, c'est moi, tiens-moi, aide-moi à ne pas tomber, à ne pas disparaître, tiens-moi dans la ligne que tu crée... c'est presque un dessin, pas de corporalité... en même temps – simultanément à ce désir de permanence, de résistance contre l'espace, il y a ce personnage, moi qui fuit, qui part - qui est en mouvement – ce n'est qu'un mouvement, il est un geste éphémère, futile, bref* » Rebekka ; (...) *formou-se dentro da minha garganta uma bola de som que se expandiu pelo corpo. O meu corpo continuou imóvel, ao olhar dos outros espectadores, mas eu levantei-me e gritei de braços abertos para libertar aquela energia (...) estremecer os órgãos e entrar numa espécie de transe que se passeia nos limites do colapso continuamente*”, Bruna sobre “Génesis” de Castellucci).

Neste processo de encontro de substitutos, de símbolos, de novos objectos e de novos sentidos, Milner (1987/1991) enfatiza a importância da capacidade de tolerar uma perda temporária do Eu, aludindo à noção de “regressão ao serviço do Eu” de Ernest Kris (1952). A sua utilização do termo “momento estético” circunscreve precisamente o instante fugidio em que sujeito e objecto comunicam e são uma entidade única, para só depois se separarem, da mesma forma que Bakhtine havia referido.

Também Winnicott (cit. Ehrenzweig, 1967) sublinhara, em parceria com Milner, a importância de ser capaz de suspender os laços, os limites entre o eu e o não eu, para um ego criativo e criador. O ritmo do ego, de um estado de diferenciação para indiferenciação, oscila entre estes dois pólos e o mundo interior e exterior.

Meltzer (1988/1995) chama a atenção para a presença do *conflito estético* no contacto com a obra de arte, devendo-se o primeiro ao confronto do percebido e do imediatamente percebido com o desconhecido e enigmático, de acordo com os testemunhos recolhidos.

Na relação precoce, entre mãe e bebé, é justamente este conflito estético (presente em todas as *relações de proximidade e de intimidade*) é o que incita o bebé ao pensamento. Na relação com a mãe o conflito estético composto por um *impacto estético exterior* - que se oferece aos sentidos, à percepção imediata, podemos supor – e um *interior enigmático* e desconhecido que, na presença de uma capacidade para tolerar a frustração (capacidade negativa), instigam o bebé à imaginação, à criação de possíveis interiores, de possíveis entendimentos do que desconhece (Meltzer, 1988/1995).

Considerando a obra de arte como um objecto estético, capaz de provocar um impacto emocional análogo à “experiência estética” no sentido de Meltzer (1988/1995) e Milner (1987/1991), a procura de entendimento, de compreensão sobre o encontro estético pode, à semelhança do que acontecera na relação primária, ser despertada por um sentimento de admiração, fascínio, atracção que conduz à *pulsão epistemófilica* e à busca de conhecimento, num contexto também este relacional e de intimidade.

A relação entre o *desconhecido* (nuclear ao conflito estético, como vimos) e a *formação de símbolos* e de conhecimento é feita por Bion (1962/1979). Segundo o autor a simbolização é o resultado de uma transformação do desconhecido, “coisa em si”, com origem na experiência emocional, que conduz à criação de elementos alfa, elementos do pensamento.

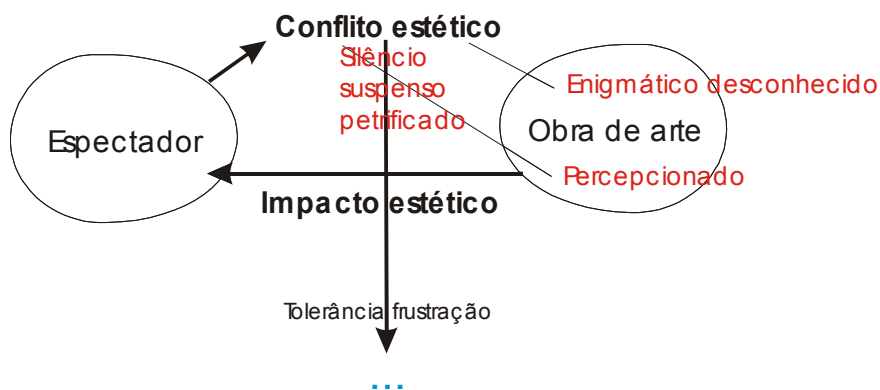


Figura 2 – Conflito estético no espectador

Algumas das imagens que o espectador encontra através da obra de arte (mas certamente não só) pelas quais se sente atraído, guardando-as na memória, num papel, podem, durante o encontro e o impacto estético, estar a funcionar como um potencial meio de semiotização de um elemento, se o sujeito o digerir ou o transformar num elemento pensável, capaz de habitar o espaço do pensamento. *“algumas imagens em suporte de papel, encontradas aqui e ali: em revistas, em jornais, em catálogos, etc. Passei a ser uma rebuscadora de imagens: recorto essas imagens e guardo-as, colo-as em pequenas agendas/cadernos de escritos, comunico com elas algo enviando-as a amigos (...) na sua superfície pareciam agrupar ‘coisas’ até então separadas e mais profundas, transmitindo-me uma sensação de revelação de qualquer coisa possível mas não reconhecida”, Bruna; “Lembro-me de que andava na primária quando fui pela primeira vez com a minha mãe ao museu de Arte Antiga em Lisboa. Na altura houve um quadro que me impressionou imenso: a tentação de Santo Antão do Bosch. O fascínio, a curiosidade de ver tudo ao pormenor, mas ao mesmo tempo o medo daquelas coisas, foi terrível o sentimento de ambivalência. Era precisamente “daquelas coisas” que eu tinha medo” Maria)*

Assim, a interpretação e a *atribuição de um (ou mais) significado(s)* quando dados pelo espectador, é(são) um(s) produto(s) final(ais) de um processo que decorre no seu interior psíquico e, que parece necessitar de determinadas condições (relacionais, comunicacionais, continência) e processos psíquicos (projectão, identificação projectiva) para se concretizar.

É nesta dinâmica, em que intervêm mecanismos projectivos e de identificação projectiva, em potenciais contextos estéticos que, espectador e objecto de arte estabelecem um diálogo mudo e uma comunicação entre o mundo interno e o mundo externo, numa relação continente, onde a rêverie o envolvem de forma análoga conceito de película do sonho ou envelope do sonho.

A *simbolização* no espectador acontecerá eventualmente através de processos de ligação, de novas relações continente/conteúdo, não sem que previamente ocorra uma gradual separação do espectador e da obra de arte (por oposição ao estado funcional), e à reconquista do espaço potencial e conseqüentemente à possibilidade de criar, de ligar e de transformar utilizando o objecto artístico como um objecto transicional (*“É provável que este impacto esteja relacionado com a minha relação com o mar e com a água. (...) É ainda mais provável esta relação porque naquele momento me encontrava longe do meu país, principalmente da minha*

cidade. Recordo-me, que neste tempo (não sei se antes, se depois, ou se ao mesmo tempo) vivi um súbito aumento de interesse e fascínio por Veneza (...) “ruas” e “passeios” movediços e oscilantes, feitos de água. O chão e água. (...) Li com enorme prazer alguns textos sobre Veneza, nomeadamente sobre Burano. Ainda pensei e planeei com amigos, uma viagem a Veneza nesse ano, mas acabei por viajar para a Turquia onde passei uma semana em Istambul (antes de rumar ao interior deste país), uma cidade em muito parecida com Lisboa, nomeadamente na relação que o rio e a água têm com a cidade. Agora não me parece que tenha sido por mero acaso.” Bruna a propósito do quadro de Per Kirkeby, p.10)





A apresentação do objecto, o silêncio e a imagem

A par do encontro estético que produz novas ideias, novos pensamentos e reflexões no espectador pelo contacto com a arte e com determinadas experiências emocionais, assistimos recorrentemente a uma situação em que *o encontro estético não produz no espectador elementos passíveis de serem pensados, sonhados ou reevocados, dominando-o num estado de contemplação, mudez, no qual se deixa ficar ao admirar a obra.* (“*Fiquei a olhar para um dos seus quadros durante algum tempo sem fazer um único esforço para tentar explicar ou perceber o que via, foi unicamente pelo prazer de ver, de entrar no quadro e mergulhar num novo mundo (...) Com Pollock basta-me sentir*”, António, sobre as pinturas de Pollock; “*imediatamente “compreendi” o que ouvia, mediatamente procurei evitar uma “explicação”, imediatamente me deixei levar pelas batidas obscuras do disco*” António sobre um dos discos dos Autechre; “*A maior parte das situações em que perante uma obra de arte, senti um grande impacto, foram situações sobre as quais pouca ou nenhuma explicação e compreensão consigo realizar sobre aquele momento*”, Bruna; “*, j’y nage plus que J’en comprends, le flux m’emporte*”, Rebekka a propósito de H. Michaux).

Ao longo destes testemunhos os sujeitos: (a) não desejam explorar o significado do objecto ou daquele encontro, preferindo viver e sentir o impacto emocional causado pela obra de arte; (b) não conseguem explicar, justificar, compreender tal impacto emocional e estético, normalmente intenso e profundo, outras vezes quase equiparado a uma experiência transcendental e (c) remetem a experiência vivida para um campo pré-verbal ao mesmo tempo que abundam as referências ao corpo ou à relação e linguagem corporal (gesto, movimento, contacto físico).

Em determinadas experiências estéticas revisitadas nos testemunhos, o encontro surge com uma iluminação, ou uma *revelação* (expressão registada pelos sujeitos). (“*Para mim foi um encontro instantâneo*”, António; “*como um relâmpago que rasga os céus produzindo ao mesmo tempo uma luz que transforma o inexistente em visível, como uma ligação entre dois pólos que se encontram separados no espaço*”, Bruna; “*momentos em que senti com uma obra de arte, como que uma revelação*”, Bruna; “*O fascínio, a curiosidade de ver tudo ao pormenor, mas ao mesmo tempo o medo daquelas coisas, foi terrível o sentimento de*

ambivalência. Era precisamente "daquelas coisas" que eu tinha medo", Maria sobre as Tentações de Santo Antão de Bosch; *"duas cenas que me provocaram os sentimentos de chave, de encaixe, de descoberta"*, Bruna;)

Nestas experiências estéticas, os objectos de arte emprestam ou dão um corpo à experiência interna do sujeito que *não é dizível*, provavelmente devido ao seu carácter ainda não simbolizado e de excessiva proximidade com o objecto (representado, agora na obra de arte). O sujeito encontra um objecto que reconstrói o seu mundo interno, utilizando imagens, que o traduzem, objectivando-o, permitindo-lhe assim, por meio desta visualização e consequente objectivação o re-experienciar e eventualmente diminuir forças traumáticas associadas a estas pré-representações.

Pereira (1999), evoca um tipo de sonho que se apresenta ao sonhador de forma análoga a estes encontros estéticos: não como um conteúdo passível de ser verbalizado, como um conjunto de imagens que devem ser entendidas na/pela sua gestalt, "do conhecimento da gramática do sonho e do conhecimento que se tem do paciente (...) e não tanto das associações que ele pode fornecer". (p.302) Este tipo de sonhos não desenvolve "sequências associativas. São como que apenas uma paisagem" (p.303) e "têm uma dimensão estática" (p.307), por isso mesmo os define como sendo "sonhos emblemáticos". Pereira classifica-os como tendo para o sujeito que os sonha, uma carácter de "revelação" ou "iluminação" sobre si mesmo, no contexto da relação analítica.

De forma idêntica vimos mesmo como determinados sujeitos definiam perfeitamente a *função integradora que a imagem tinha para eles*, reservando-se no entanto a qualquer interpretação sobre o seu significado, dedicando-se principalmente a *definir a forma como pensam que funcionam essas imagens consigo mesmo* (e não o que elas representam), tal como aconteceu em todos os testemunhos (*"j'y nage plus que j'en comprends, le flux m'emporte"*, Rebekka a propósito de Michaux). O impacto estético traduz-se através do corpo. Uma espécie de *contratransferência "física"*, que neste caso nos poderia informar acerca da natureza da relação e do impacto que nesta situação predomina: algo muito próximo de uma pré-representação, primitivo, da experiência e vivência do acontecimento (*"passar o meu olhar, calmo pela superfície da imagem, como que tocando cada parte da mesma"*, *"Neste massajar da figura com o olhar"*, a presença do choro perante o bailado de Anne Keersmaeker, *"formou-se dentro da minha garganta uma bola de som que se expandiu pelo corpo"* e ainda

a respeito de Michaux “ *nas palavras que parecem movimentos, nas palavras singulares que se aproximando corpo, de gestos (...) forças de tensão física da própria mancha.*”, testemunhos de Bruna)

Parecem existir momentos estéticos que não podem nem devem ser traduzidos pelo discurso verbal, porque a essência, o significado, o sentido daquele momento é precisamente a sua experiência, na medida precisa em que correspondem a intuições arcaicas pré-representativas, ou seja, a conhecimentos não representacionais do Ser. (« Bien sûr, que l’art, même s’il est abstrait, est une façon de représenter – non pas ou non seulement la réalité des choses, mais ma réalité intérieure – écho – il me fait me sentir à ma place, il m’appelle – même s’il y toujours quelque chose que je ne comprends pas, qui se dérobe, qui est au delà de ma parole – c’est exactement l’a où se place l’art, c’est presque comme un contact corporel – je sens, il s’inscrit, il m’envahit, je suis tout proche, j’y touche, je murmure – mais je ne capte jamais à cent pour cent, j’y mets mon imagination qui se rencontre », Rebekka)

Na literatura psicanalítica o conceito de “*unknown thought*”, introduzido por Bollas, parece debruçar-se precisamente sobre um tipo de experiência com o qual nos temos confrontado ao ler e analisar estes testemunhos. Pereira (1999) aborda de forma muito clara este autor (propósito de um estudo sobre os sonhos) referindo:

“A área da experiência é esse *isso* silencioso que *por si e em si* produz transformações internas na vida do self, e portanto na dinâmica da subjectividade. Transformações que ocorrem em *áreas não ditas nem pensadas*, e que só de forma muito indirecta podem acabar por ser conhecidas (...)” (p.184)

Mas esta experiência confronta os sujeitos com a questão do *não saber*, da falta de conhecimento, já que este se produz por intermédio do pensamento, essencialmente verbal. O não-saber que alimenta o silêncio e que caminha de mãos dadas com uma área da experiência, mais do que da significação e do sentido. É neste não-saber que residem a maior parte das experiências estéticas mais intensas e profundas relatadas.

Mas assim sendo, de que forma estes encontros agem sobre o sujeito?

Se atendermos a uma conjunto de descrições apresentadas nos testemunhos recolhidos, somos levados a recordar algumas considerações de Bollas (1993) acerca da “experiência estética¹”. No seu entender o que define e caracteriza esta experiência, é o momento em que um *perfeito encaixe entre o self* do espectador e o do artista que produziu a referida obra, ocorre. Para o mesmo autor este momento tem raízes na “experiência estética” entre a mãe e o bebé, durante o período da relação precoce, momento banhado pelo silêncio, pela contemplação ou por um sentimento oceânico.

Diz Bollas (1987, 1993) que estas experiências *de encaixe do self são transformacionais*, já que possibilitam que partes do self não integradas se integrem graças à forma dada pelo objecto. Essas transformações da experiência do self, correspondem não a uma memória cognitiva do objecto, mas a uma memória existencial (intuitiva ou em estado prático). Trata-se, de memórias primárias do existir.

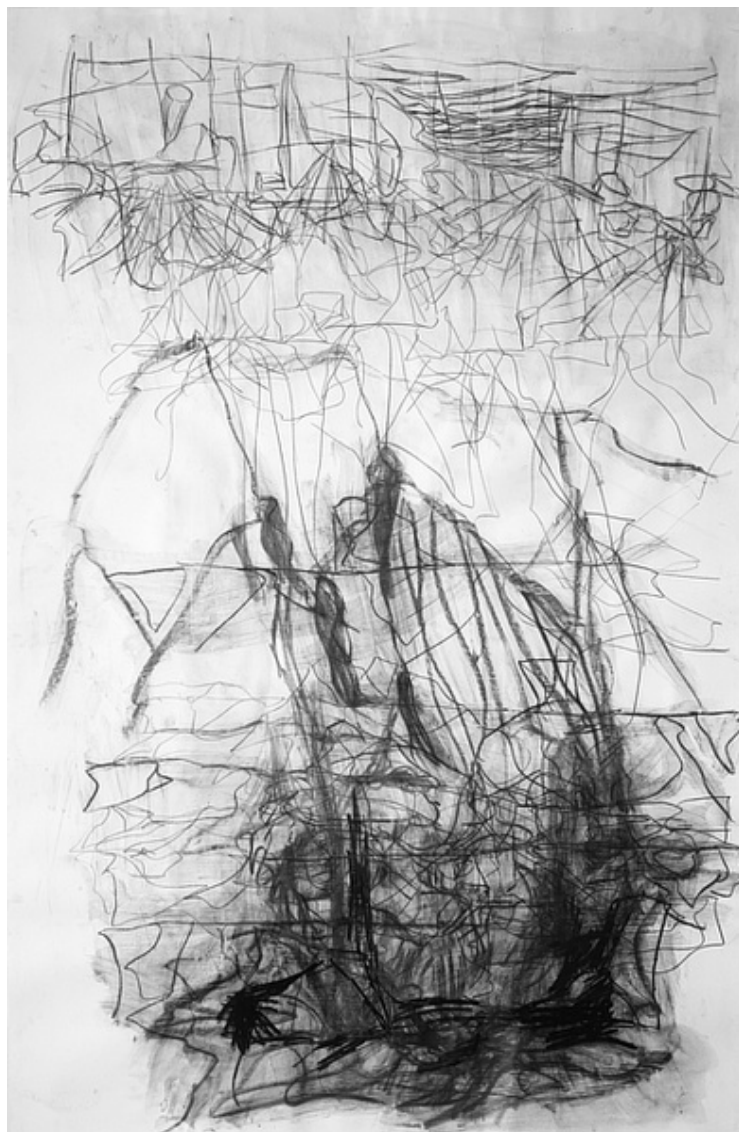
Esta noção de “encaixe” pode ser revista nas descrições de um *imediatismo*, dadas pelos espectadores que se sentiram invadidos por um encontro estético intenso e que conduz a um encontro súbito - inesperado, sem processo ou percurso (passível de ser verbalizado) - entre dois pólos já existentes mas que se encontravam separados (espectador e obra de arte). (“*enconto instantâneo*”, António; “*como um relâmpago que rasga os céus produzindo ao mesmo tempo uma luz que transforma o inexistente em visível*”, Bruna; “*Imediatamente ‘compreendi’ o que ouvia, ‘quando o vi, recordo—me de ter siderado frente ao quadro*” Bruna, “*Tirando os quadros do Caravaggio e alguns esboços do Da Vinci e do Miguel Ângelo, para mim foi um ‘been there, done that’ como dizem os ingleses*”, António)

¹ O autor (Bollas, 1993) define experiência estética como sendo o momento de encontro entre um self e outro self, concretizando a experiência de um relacionamento intenso, entre o sujeito e o objecto, e fornece à pessoa a ilusão de se encaixar, de se ajustar com o objecto, experiência que evoca uma memória existencial.



Figura 5 – Encontro estético transformacional

A propósito do conceito de “objecto transformacional”, Pereira (1999) fala-nos também do carácter *imediato* que já anteriormente constatamos. Refere o primeiro autor, que dado que estas experiências, ditas “transformacionais”, residem num momento em que o objecto não existia representado mas sim experienciado como um processo. É justamente o Outro não estar representado ainda, que a relação consequente “não emerge a partir de um desejo, nem a partir de uma não-satisfação do desejo que a origina o nada sobre o qual se ergue o representar, mas a partir da simples percepção *imediata* do objecto enquanto transformador somático e ambiental.” (“*C’est la recherche de l’adéquat, faire naître, résonance, rencontre, dialogue, ouverture – reflet de moi-même, retrouvaille, expression de quelque chose que je n’arrive pas à dire*», Rebekka).



Conclusão

Pelos dados obtidos foi possível (1) constatar e demonstrar que os momentos de encontro estético podem ser considerados como uma experiência comunicacional, relacional e intersubjectiva que produz transformações psíquicas nos espectadores envolvidos e (2) delinear o funcionamento de alguns dos processos que se encontram envolvidos nestas transformações.

No processo de encontro estético, constatámos que a existência de uma comunicação entre sujeito e objecto artístico, sujeito e o sujeito, entre o interno e o externo, é estabelecida e potencializada por circunstâncias específicas, graças à natureza do objecto de arte – e da interacção que com ele se pode estabelecer -, nomeadamente a consideração do mesmo como: (1) operador psíquico (Doron, 1987), conceito derivado do Eu-Pele, facilitador do contacto do interno e externo; (2) superfície de contacto e de inscrições das projecções do espectador por analogia ao conceito de envelope de Anzieu; (3) prótese e cicatriz capaz de reparar os envelopes internos psíquicos do espectador facilitando a comunicação e a relação continente conteúdo ou como Eu-Pele auxiliar e, finalmente (4) como canal comunicativo.

Em geral dois tipos de encontros estéticos podem ser descritos com base em funcionamentos e dinâmicas psíquicas distintas. O primeiro, que designaremos como “encontro estético imediato” caracteriza-se por uma experiência estética essencialmente vivida e sentida, incapaz de ser interpretada ou de passível de ser representada pelas palavras. É associada a uma experiência de ‘revelação’, ‘descoberta’, ‘encaixe’, entre outras, mantendo-se o espectador num estado de aparente (ou real) fusão com o objecto onde predomina a contemplação. O segundo tipo de encontro estético, que nomeamos “encontro estético potencial”, inicialmente intenso e até fusional, permite numa segunda fase a capacidade de ser pensado, traduzido por palavras ou simbolizado, contribuindo em alguns casos num processo de associação livre que encaminha o sujeito em eventuais elaborações.

Estas caracterizações evocam a teoria de Bakhtine acerca da actividade estética (cit. Todorov). Para o autor existem dois movimentos da actividade estética (do leitor, do autor): um de identificação ou de empatia, no qual o sujeito se perde inteiramente no objecto da percepção e um outro que revela um movimento contrário, através do qual o leitor/autor reintegra

novamente a sua posição. Para o autor a actividade estética depende da combinação destes dois movimentos. Sem o afastamento da posição fusional, não poderemos dar forma nem definição ao material com o qual nos identificamos inicialmente (cit. Todorov, 1981).

No entanto, com base nos testemunho e, ao contrário do que Bakhtine prevê, mesmo quando o sujeito não se distancia do objecto continua a haver lugar para a actividade estética. Determinados encontros estéticos parecem “reter” os espectadores num estado fusional, de encaixe, impedindo-os, como refere Bakhtine, de conferir uma forma (verbal) aos mesmos: não conseguem verbalizar, descrever ou entender o que sentem. Mas será condição necessária “dizer sobre”, representar sobre para que a experiência possa ser considerada um encontro estético ou uma actividade estética?

Sabemos como determinadas obras de arte retiveram Freud na impossibilidade de qualquer interpretação. Para compreender o impacto que estas lhe provocavam o autor elaborou teorias interpretativas, assentes na decomposição representativa do objecto, procurando o que este escondia, e centrando-se em detalhes da obra quase como se de uma âncora se tratassem, evitando-o de se perder num sentimento “oceânico”. Contudo, todos estes projectos fracassaram e Freud rendia-se ao estado de contemplação, sem saber o que dizer. Por exemplo, diante da Madona Sistina² Freud deixou-se ficar duas horas, sonhadamente perdidas em silenciosa admiração. Ante a pergunta [de Freud] sobre o que tanto lhe agradara no quadro, não soube dar nenhuma resposta clara. Finalmente, disse: ‘A Madona’.” (p.95) Avança ainda que a interpretação do sonho de Dora, onde esta obra foi visualizada pela paciente de Freud, não prosseguiu sem alguma dificuldade (...)” considerando que a comunicação daquele sonho, daquele fragmento de análise apresentou-se “(...) incompleto em proporções muito maiores do que seu título levaria a esperar” (p.93). Não penetra para trás do que observa, afastando-se da metodologia da interpretação clássica e mantendo uma posição superficial. Paira uma aura de mistério sobre as imagens, sobre a apreensão das mesmas, sobre o que elas evocam em Freud, parecendo-o confrontar com o seu próprio inconsciente, numa trama confusa: “(...) o material surgido na análise desse sonho na ordem bastante confusa em que se oferece à minha reprodução.”

² Miguel Ângelo, 1512-1514.

Este tema da Madona, “da mãe virgem”, evoca-nos as imagens do feminino, do materno que, que no texto intitulado “Feminilidade” (Freud, 1933/1981b) é denominado por “continente negro”, um “(...) enigma da natureza da feminilidade (...)” com o qual “(...)Através da história, as pessoas têm quebrado a cabeça.” (p.171) e que Freud consegue interpretar, mas através do masculino! Esse continente que é materno, onde parece esbarrar, siderar a criatividade Freudiana, de certa forma semelhante ao umbigo do sonho, também ele impulsor de fantasias maternas, perante o qual, mais uma vez Freud decide abrandar, mesmo parar, não avançar ‘para trás de’, numa construção de sentido de acordo com a sua teoria da interpretação clássica, com receio de se perder, possivelmente num infinito oceânico.

Sublinhamos a importância de considerar e aceitar as experiências que, por pertencerem a um domínio pré-representacional, não são passíveis de serem interpretadas. “Dizê-las” ou interpretá-las seria extinguir a sua natureza, mascarar a sua razão de existir: a da experiência, a de dar um corpo a uma vivência interna não-dizível ou, como refere Bollas, a uma área pertencente ao não dito e ao não pensado, onde pela experiência – e somente através dela – se produzem transformações.

Nos testemunhos em que a posição de afastamento é retomada por parte do espectador em relação à obra de arte, pensamos que o objecto de arte recupera igualmente as suas características de objecto potencial, no sentido winnicottiano, recriando-se um espaço potencial entre espectador e objecto de arte restituindo-se um processo psicológico dialéctico de onde podem gerar significados pessoais representados por símbolos. Este facto leva-nos a supor que nestas constelações o “encontro estético potencial”, contém tanto, elementos desconhecidos, estranhos, ou mesmo ameaçadores, como elementos estabilizadores que permitem a comunicação e a ligação entre o sujeito e a obra de arte, os quais, porque dotados de qualidades psíquicas, de propriedades de contenção, conduzem à rêverie e ao pensar.

De salientar que acto criador e criativo que nos fala Winnicott é universal e não está confinado aos artistas propriamente ditos, reconhecidos socialmente. Trata-se de uma criatividade inerente ao facto de viver (com saúde). É certo que a pulsão criativa é indispensável ao artista que faz uma obra de arte, mas ela encontra-se igualmente presente em cada um de nós – bebé, criança, adolescente, adulto ou idoso – que “posa um olhar sobre em tudo o que vê ou que realiza algo voluntariamente” (1971/9175, p.97), sendo essencial à *saúde mental*, à *criatividade e ao contacto que o adulto tem com o seu interior*.

Seria útil alargar o número de sujeitos envolvidos num estudo como este de forma a aumentarmos a diversidade de dinâmicas individuais.

De extremo interesse seria também analisar especificamente a importância do figurativo: a imagem (tridimensional e bidimensional), o teatro visual e a dança no contexto da arte e da relação. As possibilidades e o tipo de dinâmica proporcionado pela arte onde predomina a imagem, sugerem ser diferentes da arte onde a palavra/discurso verbal assumem-se como formas predominantes de expressão. Tanto os testemunhos recolhidos como diversas fontes bibliográficas (Khan, 2001; Lafond, 2001; Tisseron, 1997) salientam as potencialidades transformacionais associadas à imagem.

Este facto está certamente relacionado com diversos aspectos como: (1) a associação da imagem à emoção (Paivio, 1977) e a um determinado potencial regressivo que lhe é inerente, dada a sua natureza e à desnecessária ordem lógico-verbal; (2) à sua associação como pensamento intuitivo (Sartre, 1936) e com memórias arcaicas (Freud) elas próprias visuais (Pereira, 1999); (3) à sua facilidade em se apresentar como um continente de projecções e de identificações ou como um envelope visual, próximo da película do sonho, por exemplo; (3) a sua relevância na questão da *presentificação*, da *apresentação* do objecto (interno) ao espectador, o *contacto* deste último com objectos que se encontram à quem da representação, tanto na pintura, como

Tanto (1) o poder regressivo da imagem, graças à sua natureza e origem, a zonas do pensamento remotas, inconscientes ou de difícil acesso ao pensamento suportado/despoletado pela linguagem verbal, como em certos casos (2) a sua valência “presentativa”, tornam-se ferramentas cruciais no contacto do sujeito consigo próprio e no acesso a pensamentos, imagens, ideias únicas.

Também a dança ou o Teatro parecem evocar no espectador estádios arcaicos do seu Ser, memórias e sentimentos precoces. José Gil (2001) refere-se à obra de Bausch como sendo o “*impensável do pensamento*” (não o seu impensado)” – ressalva o autor - “impensável que só uma *géstica do pensamento* pode exprimir” (p.220). O nascimento de um “teatro de imagens”, em terras italianas, é mais uma das formas artísticas de responder a uma tentativa de “*dizer o irrepresentável e de representar o indizível*” que ao espectador é depois inevitavelmente permitida a partilha (Eruli, 2001, p.297). O mesmo autor é sensível ao facto e refere que este

teatro, que surge pela primeira vez em Salerno, em 1973, condensa uma fase de *luta entre o texto e a representação (imagem)*.

Recordemos as intenções de Giancarlo Nanni, um dos protagonistas deste tipo de teatro, quando afirma a necessidade que sente de abandonar o texto e de procurar um “sistema de comunicação” baseado *sobre a experiência directa e não sobre a representação*, de forma a criar uma “realidade cultural e social, onde *o jogo, o sonho e a fantasia sejam partes integrantes de uma realidade completamente vivida*.” (cit. Eruli, 2001, p.304).

Estas considerações convergem com alguns encontros estéticos que abordamos e que analisamos onde o sujeito parece encontrar-se com um objecto que não representa um objecto interno, mas *apresenta-o*, dado que nos encontramos num estádio em que a memória evocada ainda pertence à ordem da experiência, de uma precária separação sujeito-objecto, o que ainda não possibilita uma simbolização do objecto e consequentemente a sua representação. Esta presentificação é passível de acontecer com a imagem, que proporciona ao sujeito o contacto com um objecto que pode não ser representado. O mesmo não acontece com a linguagem verbal, dado que a mesma é em si mesma uma representação (foi aliás por isso que Henri Michaux a dada altura abandonou as palavras – as poesias, os textos – para se entregar à pintura, às manchas criadas pela aguarela).

No nosso entender é um movimento de *re-apresentação*, mais do que representação de algo, que ocorre quando espectador assiste a um espectáculo de dança ou a um teatro predominantemente visual. A possibilidade de, pela arte, por este tipo de arte, *tornar de novo presente* o que não é representável.

Muito haveria a dizer sobre a questão da imagem, mas evoquemos a propósito uma das ligações que Daniel Stern, 1989 fizera sobre a da arte moderna, referindo que determinadas expressões coreográficas (dada a sua natureza) se constituírem como movimentos/gestos abstractos, quase puros, que poderão evocar no espectador os primeiros afectos/emoções que apreendemos, em idade precoce (que o autor designa por *afectos de vitalidade*).

Todas as considerações, reflexões e algumas constatações sobre o espectador, que temos exposto ao longo deste trabalho dever-se-ão aplicar, a outros contextos nomeadamente na reflexão sobre as funções associadas ao estatuto de crítico de arte.

A permeabilidade do crítico enquanto sujeito, inerente a uma subjectividade, a um encontro e a um diálogo pessoal que temos vindo a expor, não é, no entanto, o que muitos críticos transmitem com o seu trabalho, esforçando-se até, em determinados casos, por esconder, através de uma objectivação da experiência de encontro com o objecto de arte, e consequentemente ao destituir a subjectividade da experiência, a riqueza da mesma, a empobrece-la em prole da questão, já antiga, da procura da objectividade e da validade do escrito.

Ao lutar contra esta subjectividade, ao tentar anular o emocional que fez parte daquele encontro com a obra de arte, o crítico fala sobre a obra descrevendo-a, muitas das vezes com base numa descrição concreta, ensaiando uma objectivação do objecto artístico. O crítico de arte deveria pensar *com* a obra e não *a respeito* dela.

Assim, também ele/ela, crítico(a) de arte, condicionado do seu lugar de pessoa e antes de tudo à da sua condição de sujeito-espectador-receptor, é vulnerável à porosidade do contacto com a obra e à penetração da arte em si próprio; também ele estabelece trocas com o objecto, também ele o interpreta e vivencia a sua experiência de acesso e contacto com a arte, como subjectiva e intersubjectiva; também o crítico, pode por vezes confrontar-se com o não-saber (no sentido que o exploramos anteriormente) presente em determinados contactos estéticos.

Poderá a atitude do esteta/crítico de arte durante a sua prática aproximar-se da do analista?

Arrisquemos o seguinte pensamento: da mesma forma que o psicanalista e que o psicólogo utilizam a sua experiência emocional e a sua contra transferência como guia, como possibilidade de ler o ilegível, de aceder ao que superficialmente não se encontra acessível, de no seio da intersubjectividade falar com alguma objectividade, também o crítico, de forma análoga, poderia deixar ressoar em si os sentimentos que a arte lhe provocara (em vez de se tentar libertar deles) e utiliza-los para falar sobre ela, ou até mesmo para tecer uma interpretação ou uma crítica.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris: Ed. Gallimard.
- Anzieu, D. (1985). *Le Moi-peau*. Paris: Dunod.
- Bion, W. (1970). *Attention and interpretation*. Londres : Tavistock.
- Bion, W. (1979). *Aux sources de l'expérience*. Paris: PUF. (Obra original publicada em 1962).
- Bion, W. (1990). Uma teoria do pensar. In E. B. Spillus (Ed.), *Melanie Klein Hoje* (vol.I)(pp.185-193), (2ª edição). Rio de Janeiro: Imago Editora (Obra original publicada em 1961).
- Bollas, C. (1993). The aesthetic moment and the search for transformation, In P. L. Rudnystsky (Ed.), *Transitional objects and potential spaces: literary uses of D. W. Winnicott* (pp.40-49). New York: Columbia University Press.
- Bollas, C. (1987). *The shadow of the object*. London: Free Association Books Ltd.
- Eco, U. (1981). *A definição de arte*. Lisboa : Edições 70. (Obra publicada em 1968).
- Eco, U. (1989). *Obra aberta*. Lisboa: Difel (Obra original publicada em 1962).
- Eco, U. (1992). *Os limites da interpretação*. Lisboa: Difel (Obra original publicada em 1990).
- Ehrenzweig, A (1967). *The hidden order of art*. London: University of California Press.
- Eruli, B. (2001). Dire l'irreprésentable, représenter l'indicible. In B. Picon-Vallin (Ed.), *Arts du Spectacle - La Scène et les images* (vol.21) (pp.297-319). Paris : CNRS Editions.
- Fairbain, W.R.D. (1938a). Prolegomena to a psychology of art. In E. F. Birtles & D. Scharff (Eds.), *From the instinct to self, Selected papers of W. R. D. Fairbain* (vol. II) (pp.381- 396). London: Jason Aronson.
- Fairbain, W.R.D. (1938b). The ultimate basis of aesthetic experience. In E. F. Birtles & D. Scharff (Eds.), *From the instinct to self, Selected papers of W. R. D. Fairbain* (vol. II) (pp.397-409). London: Jason Aronson.
- Fédida P. (1978). Objet, jeu et enfance. L'espace psychothérapeutique. In *L'absence* Paris : Gallimard.
- Ferreira, T. (2002). *Em defesa da criança*. Lisboa : Assírio e Alvim.
- Ferro, A. (2000). *La psychanalyse comme œuvre ouverte*. Paris : Érès.

- Foucault, M. (1991). *A palavra e as coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70. (Obra publicada em 1966).
- Freud, S. (1981a). Notes on the teaching of psychoanalysis in universities. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. (vol. XVII, 9th ed., pp.170-173). London: The Hogar Press. (Obra original publicada em 1919).
- Freud, S. (1981b). New introductory lectures on psychoanalysis: Femininity. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. (vol. XXII, 9th ed., pp.112-135). London: The Hogar Press. (Obra original publicada em 1933).
- Freud, S. (1990) *Psicopatologia da vida quotidiana*. Relógio d'Água: Lisboa (Obra original publicada em 1901)
- Freud, S. (1994a). A criação literária e o sonho acordado. In F. Castro (Ed.), *Textos Essenciais sobre literatura, arte e psicanálise* (pp.50-59), Lisboa. (Obra original publicada em 1907).
- Freud, S. (1994b). Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci. In F. Castro (Ed.), *Textos Essenciais sobre literatura, arte e psicanálise* (pp.65-132), Lisboa. (Obra original publicada em 1910)
- Freud, S. (1994c). “O Moisés” de Miguel Angelo. In F. Castro (Ed.), *Textos Essenciais sobre literatura, arte e psicanálise* (pp.144-171), Lisboa. (Obra original publicada em 1914)
- Freud, S. (1994d). A inquietante estranheza. In F. Castro (Ed.), *Textos Essenciais sobre literatura, arte e psicanálise* (pp.209-242), Lisboa. (Obra original publicada em 1919)
- Freud, S. (1996a). Estudo sobre a histeria. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud* (vol. XIX, pp.113-134). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1895)
- Freud, S. (1996b). A interpretação dos sonhos. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud* (vol. II) Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1900)
- Freud, S. (1996e). A negação. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud* (vol. XIX, pp.261-270). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1925)
- Fuller, P. (1983). *Arte e psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote. (Obra publicada em 1980).
- Gil, J. (1996). *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'Água.

- Green, A. (1994). *Un psychanalyste engagé*. Paris : Hachette.
- Grotstein, J. S. (1985). *A divisão e a identificação projectiva*. Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1981).
- Guillaumin, J. (1987). Les enveloppes psychiques du psychanalyste. In D. Anzieu (Ed.), *Les enveloppes psychiques* (1-22). Paris : Dunod.
- Hegel, F. (1989). *Propedêutica Filosófica*. Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1811)
- Heidegger, M. (1971). *Qu'est ce que c'est la chose*. Paris : Gallimard.
- Husserl, E. (1989). A ideia da Fenomenologia. Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1907)
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Éditions Gallimard (Obra original publicada em 1972).
- Klein, M.(1996). Situações de ansiedade infantil reflectidas numa obra de arte no impulso criativo. In *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945)* (pp.240-248). Rio de Janeiro: Imago. (Obra publicada em 1929).
- Klein, M.(1996). A importância da formação de símbolos para o desenvolvimento do Eu. In *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945)* (pp.249-264). Rio de Janeiro: Imago. (Obra publicada em 1930).
- Klein, M. (1987). Notes on some Schizoide Mechanismes. In *The Writings of Melanie Klein*, Vol. 3 (4th ed.), pp.1-24. London: Hogarth Press. (Obra publicada em 1946)
- Kris, E. (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press.
- Lagache, D. (1977). La rêverie imageante, conduite adaptative au test Rorschach. In E. Lagache, D. (1977). 'L'imaginaire', de Jean Paul Sartre. In E.Rosenblum (Ed.), *Les hallucinations verbales et travaux cliniques – Oeuvres I* (pp.401-412). Paris : PUF (Obra publicada em 1941).
- Luquet, P. (1987). Langage, pensée et structure psychique. I - Pensé et langage dans a cure. Paris: SFP.
- Masson, C. (2001). *L'angoisse de la création – essai sur la matière*. Paris : L'Hartmattan.
- Marques, M. E. (1999). *A psicologia clínica e o Rorschach*. Lisboa: Climepsi.
- Meltzer, D. (1984). *Le monde vivant du rêve*. Lyon : Césura.
- Meltzer, D. (1995). *A apreensão do belo*. Imago Editora, Lda.: Rio de Janeiro (Obra original publicada em 1988).

- Michaux, H. (1996). *Espace du dedans*. Paris : Gallimard.
- Milner, M. (1991). *A loucura suprimida do Homem são*. Rio de Janeiro: Imago (Obra publicada em 1987).
- Ogden, T. H. (1994). The analytic third: working with intersubjective clinical facts. *International Journal of Psychoanalysis*, 75, pp.3-19.
- Ogden, T. H. (1997). Rêverie and interpretation. *Psychoanalytic Quarterly*, 66,
- Paivio, A. (1977). Imagery, language and semantic memory. *International Journal of Psychology*, 76, 241-263.
- Pereira, F. (1999). *Sonhar Ainda – Do sonho-desejo-realizado ao sonho emblemático*. Lisboa: ISPA
- Pereira, F. (2002). Fairbairn, dreaming and the aesthetic experience. In F. Pereira & D. E. Scharft (Eds.), *Fairbairn and the relational theory* (pp.111-125). Londres: Karnac.
- Pontalis, J.-B. (2000). *Fenêtres*. Paris : Ed. Gallimard.
- Read, H. (1951). Psychoanalysis and the problem of aesthetic value. *The International Journal of Psychoanalysis*, 32, pp.73-82.
- Segal, H. (1993). *Sonho, fantasia e arte*. Rio de Janeiro: Imago Editora (Obra publicada em 1991).
- Segal, H. (1998). A psychoanalytic approach to aesthetics, In J. Philips & L. Stonebridge (Eds.), *Reading Melanie Klein* (pp.203-222). London. (Texto publicado em 1952).
- Symington, J. & Symington, N. (1999). *Pensamento clínico de Wilfred Bion*. (Obra original publicada em 1997).
- Tisseron, S. (1997). *Psychanalyse de l'image*. Paris : Dunod.
- Todorov, T. (1981). *Mikhail Bakhtine le Principe Dialogique suivi de Écrits du Cercle Bakhtine*. Paris : Éditions su Seuil.
- Winnicott, D.W. (1975). *Jeu et Réalité*. Paris : Gallimard. (Obra publicada em 1971).
- Zimerman, D. E. (1995). *Bion: da teoria à prática*. Porto Alegre: Artes Médicas.

ANEXOS

ANEXO A - REVISÃO DE LITERATURA

Introdução

Ao longo da história da arte, diversas foram as concepções de objecto artístico e as manifestações artísticas e, conseqüentemente, diversas foram as possibilidades estéticas oferecidas tanto ao espectador como para o investigador no domínio do impacto estético.

Desde o início do séc. XX assistimos a uma transformação de todas estas possibilidades. A mutação das formas artísticas com a introdução de uma componente abstracta ou surrealista, contemporâneas com a Teoria da Relatividade de Einstein (em 1905) e a enunciação do Principio da Incerteza de Heisenberg (em 1927) representam um caldeirão histórico de onde novos paradigmas científicos emergem – como a Fenomenologia e a Subjectividade –, mas também novas possibilidades para o objecto artístico e para o espectador.

O novo objecto artístico do séc. XX - abstracto, ambíguo no sinal, ausente de distinções rígidas entre a figura e o fundo, pouco estruturado e por vezes fragmentado – possibilitam ao espectador uma maior participação e, conseqüentemente projecção, comunicação e interpretação. Em suma, propiciam a participação da subjectividade e a intersubjectividade já que, o que resulta do encontro estético é produto de um inter-jogo entre o sujeito, o objecto e a relação que se estabelece entre eles.

Consideramos que a participação do espectador no encontro estético seja sublinhada em toda a arte onde prevaleça a (1) ambigüidade do sinal, portadora de uma mensagem “plurívoca” e de uma estrutura não determinada que coloca em crise os contornos, (2) a ausência de distinções rígidas entre fundo e a forma, (3) ausência de “vontade significativa e semântica” (Gillo Dorfles, cit. por Eco, 1962/1989, p.173), associadas com frequência (4) a uma linguagem primitiva, a formas abstractas, a uma reduzida estruturação do estímulo e mesmo (5) a uma aparência fragmentada que propiciam a instauração verdadeiras relações de comunicação (consciente e inconsciente), projecção, identificação, de interacção, de inter-jogo, de

constituição de um espaço/campo de possíveis comunicacionais e criativos. Estas características existem não somente na *arte abstracta*, no *tachismo*, mas também no *expressionismo alemão*, entre outros. De forma geral é uma constante na considerada Arte Moderna³.

No final dos anos 60, na área da literatura, alguns teóricos da escola de Konstanz (Jauss, Iser, entre outros), criam o conceito de “estética da recepção”, sensíveis às novas realidades artísticas mas, sobretudo, ancorados nos paradigmas e concepções de conhecimento que remetem para a intersubjectividade. Este conceito reitera que, não podemos extrair dos fenómenos literários nenhuma ‘objectividade’ que não seja estabelecida pelos indivíduos que a produziram e os indivíduos que a receberam (Jauss, 1972/1978), que pode ser alargado às diversas formas de expressão artística.

Umberto Eco elabora um modelo designado por “obra aberta” para definir uma forma comum aplicável a todas as obras. Refere ao autor (1962/1989) que, mesmo *quando fisicamente concluídas, as obras de arte apresentam-se 'abertas'* a uma procriação contínua de *relações internas* que o fruidor (espectador) deve descobrir e escolher no momento em que percepção a totalidade dos estímulos, levando “(...) a obra a reviver conforme uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal”(p.92) Este modelo que, não reproduz uma suposta estrutura objectiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva, condidera que todas as obras são portadoras de uma condição de fruição.

O objecto artístico é assim definido como constitutivo de um facto comunicativo que necessita de ser interpretado, integrado e completado por quem o apreende. A presença activa do receptor é essencial nesta concepção, no significado e na consumação da arte. A autenticidade é colocada na relação. A este respeito, Umberto Eco (1968/1981) refere que a natureza dialéctica do processo cognitivo não deveria ser apenas característica do conhecimento do objecto estético, mas de todo o conhecimento em geral.

A natureza dialógica associada ao conhecimento foi discutida por Bakhtine sob o conceito de Dialogismo. O autor, professor de literatura e estética, sublinha a “absoluta necessidade

³ Citando algumas correntes na pintura, para melhor objectivar os movimentos que estamos a referir: abstracionismo, desenhos cinéticos (H. Michaux, J. Stelle), aos “drippings” (J. Pollock, W. Wols), ao “tachismo” (G. Scheneider, C. Bryen), ao monocromismo (Y. Klein, B. Dubuffet), ao cubismo (P. Picasso, G. Braque), que mais tarde influenciaram o movimento e a pintura surrealista.

estética que o Homem tem do Outro, esta actividade que consiste em ver, em guardar, em reunir e unificar” (p.147). O Outro que nos envolve, completa, engloba, delimita através do olhar e da forma como o percebemos. No campo da literatura estas premissas consideram a leitura como um processo dialógico, de troca de enunciados do texto em contacto com o discurso do Outro - leitor (cit. Todorov, 1981, p.148).

Estes modelos estéticos evidenciam o papel interactivo e comunicativo do encontro com o objecto artístico onde, tanto à arte como ao receptor é conferido um papel participativo e activo sendo acentuado o seu envolvimento, individual e intersubjectivo. É nestes modelos que o nosso objecto de estudo, o encontro estético, se expande e se constrói.

Mas, como refere Gil (1996) “a natureza da percepção estética continua a ser um problema por resolver. Depois de muitos estudos, desde as escolas gestaltistas (com particular referência a Rudolf Arnheim) às mais recentes tendências cognitivistas, não se abriu ainda um caminho certo que nos leve a uma compreensão decisiva do fenómeno” (p.9).

Também na opinião de H. Read (cit. Pereira, 2002), a psicanálise, até um dado momento, se interessou unicamente pelo processo mental que está na origem da arte, e para tal analisava o produto (a obra), de onde partia para depois inferir sobre o processo criativo. Mas nestas condições, como refere o filósofo, a arte perde o seu significado de arte, perdendo a sua especificidade em comparação com outras expressões mentais (como os sonhos, etc.).

Teorias Estéticas Interpretativas do Modelo Psicanalítico e do Modelo Dialógico

Ao longo da história da psicanálise assistimos a uma evolução conceptual de um objecto artístico e impacto estético inicialmente confinado a um sistema de significados pré-determinados e pouco interactivos para, uma relação dialéctica e dinâmica entre o espectador e obra de arte.

O Modelo Freudiano, foi aplicada não só aos sintomas, aos sonhos, mas também à arte, mesmo que com algumas salvaguardas feitas pelo autor. Na *teoria clássica*, a obra de arte é considerada como um enigma a decifrar, tal como o são as restantes produções psíquicas: os

sintomas e os sonhos, assente nos aspectos clássicos do recalçado, retorno do recalçado, formação de sintoma, numa lógica de máscara e de disfarce.

O objecto artístico é assim resultado do retorno do recalçado do artista, e conseqüentemente, simbólica e *sintomática* e decifrável a partir dos seus sinais, dos seus detalhes - falhas do recalçado - que abrem então as portas a um espaço de leitura e compreensão, tal como o sonho para Freud. A histeria, a obra de arte e as recordação de infância apresentam o passado, deformando-o. A sua falsidade deve-se aos processos de *deslocamento*, *condensação*, *substituição*, sempre com o objectivo do recalçamento e substituição de impressões angustiantes.

Para Freud, todo o *texto literário* ou toda a superfície das pinturas são portadores de lacunas disfarçadas por um tecido: *tecido que mascara*, por medo da castração, e que *ao mesmo tempo revela*, já que deixa perceptíveis os contornos onde pousa. *É pela ocultação que ele mostra o que esconde*. Este carácter enigmático conduz Freud a caracterizar o seu método de abordagem como uma *descoberta* (“Aufdeckung”) ou um acto de *desmascarar* (“Entlarvtung”).

Neste modelo centrado na produção a interpretação de uma obra é única e assente na noção de ‘verdadeira’: por de trás da máscara, reside *um* significado, pronto a ser revelado pela obra, que, uma vez descoberto - pelo modelo dos sonhos -, esclareceria também o impacto estético, incompreensivelmente forte, causado por algumas obras.

Mas a relação de Freud com a arte e o artista sempre foi ambivalente. Por um lado o artista é comparado a uma criança que brinca sendo as recordações de infância do autor como material originário da sua obra (1907/1994a) por outro considera o artista como um cúmplice, ou mesmo como alguém que se antecipa ao psicanalista ao exercer a função de revelação e desmistificação quando tenta analisar as obras sobre as quais sentiu um forte impacto estético (a propósito do seu encontro com Leonardo da Vinci e Miguel Ângelo ou, dos “Delírios e Sonhos de Gradiva” de Jensen de 1907). Noutros textos Freud salienta a forma insidiosa e mistificadora como o artista actua, contrariamente ao psicanalista que pretende alcançar a verdade interior e relevar o “escondido” (1919/1994d). Contudo refere que a psicanálise não descobre nada que os poetas não tenham já pressentido (1901/1990).

Apesar do modelo interpretativo criado para desvendar o “poder” da arte, Freud (1907/1994a) mantém-se intrigado: “Com que meios o escritor, através das suas produções, consegue provocar em nós reacções afectivas.” (p.56) Se considera sendo a arte, na sua dinâmica, equivalente ao sintoma ou ao sonho, de que maneira adquire na sociedade e junto do ser humano uma aprovação convencional, social, chegando mesmo a provocar o prazer?

É descrito e demonstrado o forte impacto estético produzido em Freud (1914/1994c), perante determinadas obras de arte (Leonardo Da Vinci), o efeito inquietante que algumas das obras chegam a ter – a estátua de Moisés, com a qual tentara “(...) *sempre aguentar o olhar irado e poderoso do herói.*” (p.145), e a impotência do acesso ao conhecimento em determinadas circunstâncias “(...) as obras de arte exercem sobre mim uma grande impressão (...). *Admiramo-las, sentimo-nos dominados por elas, mas não sabemos dizer o que é que representam para nós (...)* Sei que não pode tratar-se de um mero entendimento de ordem intelectual (...)”(p.144). Circunstâncias essas normalmente caracterizadas por um forte sentimento emotivo (diríamos uma espécie de contratransferência estética) normalmente não identificável nem traduzível.

Intrigado e inquieto Freud socorre-se do modelo interpretativo ou noutros casos (1914/1994c) adopta uma metodologia que teria sido usada por Ivan Lermolieff, e que Freud considera próxima da psicanálise clínica: “(...) abstraindo(-se) da impressão de conjunto e dos traços principais da pintura, e acentuando o significado característico de pormenores secundários, de aspectos minuciosos como fosse a configuração das unhas dos dedos, dos lóbulos das orelhas (...)” (p.153).

Em qualquer dos casos, este planeamento fracassou, na análise de Leonardo Da Vinci (1910/1994b) ou de “Moisés” de Miguel Angelo. Os sentimentos mais potentes, e fortes que inquietavam Freud e o impeliam na procura da compreensão e no desejo de conhecer, não foram desselados através desta aproximação baseada no modelo interpretativo dos sonhos mas sim detidos por uma atitude de contemplação. Como nos refere Fuller (1983) apesar da metodologia escolhida concentrar a atenção no produto, na sua superfície e sinais concretos, como uma tentativa de objectivação, as associações livres dão conta das projecções de Freud, e do carácter interpretativo e subjectivo da análise da obra.

Vejamos agora uma outra situação relacionada com um sonho que Dora⁴ conta a Freud. A paciente descreve a Freud (1905/1996c), a propósito de um sonho que teve, conta a dado momento que se deteve “(...) diante dos quadros que lhe agradavam.

Estes factos parecem testemunhar a existência inegável de uma relação específica entre Freud e determinadas obras de artes, e a impotência de uma aproximação interpretativa clássica na apreensão das mesmas.

Nesta abordagem interpretativa Freudinana a questão relacional - neste caso a existência de um encontro entre Freud e as obras de arte -, a participação da subjectividade e da contratransferência, próprias da teoria e da prática psicanalítica, são eliminadas, ou não contempladas.

No seguimento desta exposição, a nossa crítica a Freud baseia-se no facto de pensarmos que o fazer psicanalítico deveria ser, neste contexto também, assumido como um fazer criador. Um fazer que não está concentrado em decifrar o código que oculta um conhecimento presente mas esquecido, mas sim para criar, num encontro, os múltiplos sentidos de realidades singulares inéditas, despojando-se de um carácter assente na tradução de sentidos dissimulados. O fazer psicanalítico poderia assim ser assumido na responsabilidade criadora, respondendo por seus próprios actos, retomando a sua função intrínseca, que é a de dar existência a algo que não teria vida sem este seu gesto relacional.

Num célebre texto, Hanna Segal (1952/1998) coloca também diversas questões, quando confrontada com o facto de, perante uma determinada obra de arte, surgirem determinadas emoções que “(...) julgávamos mesmo incapazes de sentir e possuir.” (p.204). Os estudos desenvolvidos centram-se nas condições psíquicas do artista e estabelecem uma relação entre a arte e a “posição depressiva” oriunda do modelo kleiniano. Considerando que a essência da criação estética é a resolução de uma situação depressiva central Segal retoma o conceito de “nach-erleben”⁵, do filósofo Hodges e postula que a identificação com o autor (criador) através do trabalho artístico, possibilita ao espectador (leitor, etc.) re-experienciar um luto sucedido, integrando este último os seus próprios objectos e mundo interno, sentindo-se assim reintegrado e enriquecido (prazer estético).

⁴ Paciente que Freud acompanhou.

⁵ Reconstrução intuitiva de estados mentais e emocionais; rememoração dos mesmos.

Assim, o impacto estético no receptor é determinado pelas condições psíquicas do artista que realizara a obra, hipótese que não se encontra muito longe da teoria da representação Freudiana, apesar de Segal se concentra nas condições psíquicas do criador. O lugar e as emoções do receptor são consideradas e uma proto-relação é esboçada mas num sentido unidireccional: da obra de arte para o espectador, sendo este último concebido como um receptáculo das condições psíquicas, um sujeito passivo, dependente das condições em que foram elaboradas as obras de arte (Segal, 1993).

É com Fairbairn (1938a, 1938b) que a psicanálise pode afirmar ter iniciado uma “estética da recepção” consciente da importância do símbolo (objecto artístico) enquanto uma presença, a apresentação do objecto e as qualidades formais do objecto. Read (1951) evocou-o como sendo o único psicanalista que reconheceu de forma justa a importância da questão da apresentação do objecto na experiência estética.

O autor cria uma rede contextual onde opera a arte, caracterizado por quatro componentes (o objecto de arte, o artista, o espectador ou audiência), passando a este fenómeno a ser designado de social. Um quarto componente é pouco depois adicionado: a técnica, que é o meio através do qual o *artista dá forma e corpo* às suas concepções artísticas (1938a). A introdução da forma, da técnica ou seja das características do objecto apresentado ao espectador, é o que justamente difere dos restantes modelos psicanalíticos.

A identificação do espectador com o artista criador encontra-se na base da experiência estética (Fairbairn, 1938b). O “objecto encontrado”, que simboliza para o artista a satisfação das suas necessidades emocionais é o objecto que funciona para o espectador de forma semelhante. O sucesso estético do objecto artístico depende do significado simbólico do mesmo enquanto objecto restaurado e enquanto objecto encontrado (representando uma síntese entre a pulsão de vida e de morte, transmitindo assim alguma integridade do objecto). Nesse sentido uma das funções da arte seria a de permitir ao espectador a descoberta, por ele próprio, dos objectos que anteriormente o artista encontrara e isolara, através da técnica, donde se justificaria a presença de um carácter de constante surpresa na experiência estética.

Destas inovações, que têm em conta também a criação efectiva de algo *de novo* (e não só a repetição, camuflagem), a questão que o autor coloca sobre o objecto artístico é sobre o que nos é *oferecido*, presente, perante nós requerendo contemplação, e não a que *reenvia* o mesmo

objecto. Segundo Fairbairn o espectador - receptor da obra-, participa um *processo de descoberta* e de reconstrução do objecto artístico, abolindo a concepção de repetição que até então dominava a abordagem do impacto estético (1938b).

Os aspectos formais e a integridade do objecto criado são igualmente exploradas, bem como a questão da presença (ou da apresentação) do objecto de arte, que mais uma vez sublinha, não o está “por trás”, para o que reenvia, o que é apresentado, oferecido ao espectador, frente a frente e no momento.

O significado estético abre-se assim a um polimorfismo de significados deixando de estar encerrado *numa* determinada ordem e conseqüentemente o objecto é alvo de uma pluralidade de interpretações de forma análoga às reflexões de Umberto Eco.

Dialogismo de Bakhtine

O que introduz Bakhtine é a inter-subjectividade. Para o autor, a *natureza do conhecimento* (principalmente daquele em que o objecto de estudo é o homem, o indivíduo e as suas produções – ciências humanas), é *sempre dialógica, sendo inconcebível concebe-la de outra forma* (cit. Todorov, 1981).

Num texto escrito entre 1922 e 1924, o autor realça com frequência a ideia de que, *é impossível conceber o determinado indivíduo, determinado Ser, fora das relações que o unem ao(s) Outro(s)* (cit. Todorov, 1981). Conseqüentemente, a nível da consciência, do pensamento e do interior, este primado mantém-se no pensamento de Bakhtine: inicialmente, tomamos consciência de nós próprios através dos outros. Recordemos o autor directamente: “O Ser do Homem (tanto exterior como interior) é uma comunicação profunda. Ser significa comunicar.” (cit. Todorov, 1981, p.148).

Também nas artes, nomeadamente no campo da literatura estas premissas foram aplicadas para fundar o conceito de intertextualidade. . O leitor, indivíduo que detém pela sua natureza a tarefa de compreender (o que lê), depois de ter decifrado os signos e tomado consciência das suas virtualidades, deverá enriquece-los de sentido, tornando-se assim ele mesmo criador. O

texto é assim ‘transformado’ pelo leitor durante o processo de leitura (T. Todorov, Op. cit., p.170). Para este autor, a primeira condição da intertextualidade (conceito que estende a todas as artes: intervisualidade, intermusicalidade, intersemioticidade) é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas por quem as olha/lê.

Com Fairbairn, Bakhtine, mas também com Eco, emergem diversas concepções que, de uma forma ou de outra, convergem para uma interdependência e complementaridade estabelecida entre obra de arte e receptor, essencial tanto na compreensão do fenómeno estético como no entendimento da obra de arte.

A verdade da obra é o resultado de uma relação, de um encontro, que se assemelha a uma *matriz de significação*. A verdade encontra-se ancorada na dinâmica relacional e resulta sempre do percurso de duas pessoas (neste caso de uma pessoa e de um objecto com capacidades específicas) não sendo por isso universal.

É nestas acepções assentes na comunicação, no diálogo e na intersubjectividade que a natureza do nosso objecto de estudo, o encontro estético, se contextualiza e se expande.

Contudo, na grande importância que tiveram, revelam-se ainda modelos insuficientes para podermos conceber correcta e profundamente a relação e o encontro estético, nomeadamente no que se refere aos processos psicológicos envolvidos, aos significados de determinadas reacções estéticas, à natureza profunda do impacto estético.

Nas paisagens do encontro estético

No seio do contacto com o objecto estético e no processo do encontro estético diversas dinâmicas psíquicas ocorrerão, partindo do primeiro acto de contacto, que será sempre iniciado pela percepção e a este associar-se-ão diversos processos psicológicos que têm vindo a ser desenvolvidos pelo modelo psicanalítico e que, dada a natureza dos mesmo processos e do encontro estético poderão participar enquanto forma de comunicação com o objecto artístico.

Desde Freud que este acto não se resume a uma mera aceitação ou negação do percebido, consistindo antes no reconhecimento de algo que se encontra no Ego do sujeito e que pode ser (re)encontrado no exterior, através da percepção (Freud, 1895/1996a, 1925/1996e). É na “Interpretação dos Sonhos” que Freud (1900/1996b) se refere à ligação entre o acto de perceber e a acção de reconhecimento que, implica uma capacidade de reviver, de recordar algo, o que traduz uma comunicação entre o representado e o percebido.

Luquet (1987) salienta ainda a necessidade de existir já formada uma forma mental de representação do estímulo percebido. A atribuição de um significado ao percebido resulta da combinação entre a forma mental pré-existente projectada que investe os dados da realidade. Pelas palavras do mesmo autor, “O contacto com o real efectua-se ao encontrar no exterior a vivência do Ego interior. A percepção é um reconhecimento após uma projecção simbólica. Antes, ela é uma asserção de identidade, de similitude, sem diferenciação interna/externo” (p.122).

A intervenção da subjectividade em qualquer percepção é também sublinhada por Lagache (1943/1977) no encadeamento entre o estímulo da realidade e o conteúdo psíquico do sujeito que percebe. Acrescenta ainda que, a percepção de imagens com características pouco familiares (referindo-se por exemplo às manchas Rorschach) implica uma participação mais acentuada da subjectividade de quem percebe, preferindo o mesmo falar de interpretação em detrimento de percepção.

Assim, associada à percepção e à noção de interpretação, surge a noção de *projecção*, que dá conta precisamente da *participação do subjectivo e do singular*.

Em Freud, a projecção é um mecanismo de defesa que actua contra um derivado pulsional e tem como função colocar no exterior (portanto, ‘fora’ do sujeito) uma experiência de tensão/conflicto interno desagradável. Este mecanismo, predominantemente intrapsíquico, torna-se tendencialmente *relacional*, com o conceito de identificação projectiva (Klein, 1946/1976) como mecanismo de defesa contra a ansiedade paranóide primitiva a par da clivagem, por evacuação (para fora do sujeito) e por intrusão (para dentro do objecto, que se torna o receptor deste processo).

Como refere Marques (1999), a partir deste momento, identificação projectiva passará a ser o conceito central para dar conta do processo de diferenciação sujeito/objecto e de *comunicação entre o interior e o exterior*, tendo igualmente grandes reflexos ao nível das concepções sobre transferência na situação analítica que, de repetição passa a reflexo das fantasias a respeito das relações com o analista.

Será a aceção deste conceito como evacuação, mas sobretudo como comunicação e o seu papel na diferenciação sujeito/objecto que será considerada por diversos autores e toma diversas extensões. A importância da compreensão deste processo *de simbolização, na sua interdependência com o desenvolvimento das relações de objecto*, é destacada por Segal (1952/1998). Para esta autora o processo de simbolização é indissociável da relação, especifica em cada fase que o Eu estabelece com o objecto original. Desta forma, o processo simbólico começa a partir do momento em que se estabelece uma relação do Eu com o objecto. Assim, durante o período de *indiferenciação* entre o sujeito e o objecto, característico da posição esquizo-paranoide, a formação de símbolos exerce-se no seio desta confusão do Eu mediante intensas identificações projectivas⁶.

Com Bion (cit. Symington & Symington, 1999) a identificação projectiva, deixa de ser somente considerada como um mecanismo de defesa característico da posição esquizo-paranoide, para assumir uma função relevante ao longo de todo o desenvolvimento e crescimento já que, a sua acção sobre as experiências vividas, imprime movimentos que oscilam entre a dispersão e a integração, permitindo ao sujeito, através da função alfa, o pensar e a função simbólica.

Uma outra inovação que Bion acrescenta a este conceito, refere-se ao *modelo continente-conteúdo*, que dá conta de uma comunicação entre o sujeito e o objecto, que permitem sonhar e pensar o outro. Esta actividade mental é inicialmente realizada pela rêverie materna, e é a partir dela que se desenvolve a função α , a capacidade de pensar pensamentos e o aparelho de pensar pensamentos. (Symington & Symington, 1999).

⁶ Daí que estes primeiros símbolos sejam estritamente calcados sobre o objecto que representam, não sendo sentidos pelo Eu como símbolos propriamente ditos, mas como um substituto, muito próximo do objecto original e por consequência, confundindo-se com este. A estes “símbolos” Segal, designou “equações simbólicas”, que são utilizados pelo Eu onipotente como um meio de negar a ausência do bom objecto e de controlar o objecto persecutório.

Para Bion (1961/1990) é esta função α que possibilita a elaboração dos elementos β , protopensamentos (impressões sensoriais e emocionais primitivas) em elementos α (que constituem já uma forma mais elaborada, que serve de base ao pensamento e à simbolização) que por sua vez irá permitir a formação de uma barreira de contacto – membrana semi-permeável que permite tanto “um contacto como uma separação e o intercambio entre o consciente e o inconsciente e o mesmo entre o mundo real externo e o mundo interno, impedindo que cada um invada o outro” (Zimerman, 1995, p.136).

Ao longo dos modelos psicanalíticos deparamo-nos, no entanto, que a identificação projectiva tem surgido associada a uma variada e ampla gama de significações, por vezes contraditórias ou incoerentes: se um pressupõe a diferenciação entre sujeito e objecto (projectão), o outro funda o seu significado num estado de indiferenciação e fusão.

Mas é justamente neste estado de confusão onde concorrem relações de intimidade, de empatia, de comunicação e também de criatividade, de simbolização e de crescimento. Como refere Marques (1999) é a identificação projectiva que “estabelece melhor a natureza e a importância da relação com a percepção, o real, o externo, o objecto, que passa a ser considerado também fundamental na constituição, construção e desenvolvimento do sujeito. (...) Ao objecto externo são atribuídas qualidades psíquicas que levam a que se estabeleça um processo de comunicação, de relações continente/conteúdo, que são também condição de desenvolvimento e de crescimento do sujeito”. (p.219)

Através dos conceitos fornecidos pelos modelos psicanalíticos e pela psicologia, devemos considerar assumir que o impacto estético está intimamente ligado um processo de comunicação entre a percepção e a projecção, que por sua vez coloca em interacção o interno do sujeito e o externo percebido, num processo comunicativo onde a identificação projectiva detêm um papel determinante na criação de significado, nas emoções sentidas, nas elaborações feitas. Dado o modelo teórico em que consideramos este “encontro estético” deveremos igualmente supor que se forme um *espaço* propício ao encontro entre a subjectividade do espectador e a singularidade da obra de arte, à rêverie, à *imaginação*, à *divagação*.

Para Bion (1961/1990) o conceito de rêverie advém de uma função materna na relação precoce, *fundamental para o processo de simbolização*. Apresentado no seu modelo

continente/conteúdo, a “*capacidade de rêverie da mãe*” traduz-se na capacidade materna em acolher as projecções do seu bebé (sobretudo as negativas) absorve-las em si, transformá-las e elaborá-las, devolvê-las ao bebé desintoxicadas. Desta forma o bebé re-introjecta não só estas pulsões negativas transformadas agora em algo tolerável, como *re-introjecta também gradualmente a própria função de transformação* que Bion designou de Função α . proporcionando à criança a possibilidade de realizar uma *aprendizagem com as experiências do real*. A ineficácia desta função conduzem a que o ódio, as angústias da criança que não conseguirem ser depositados num continente acolhedor, voltam à criança intensificado, que as re-introjecta intensificadas e ampliadas (sob a forma de elementos β) como um “terror sem nome” (Bion, 1961/1990), que o bebé ainda não tem condições de nomear. Em vez de uma barreira de contacto, constituída por elementos α , forma-se um aglomerado de elementos β que acentuam a confusão entre o consciente e o inconsciente, entre a fantasia e a realidade (temos como exemplo concreto o caso das alucinações).

Bion (1970) relaciona a capacidade de se produzirem encontros fecundos e de um crescimento psíquico com a atenção não focalizada (“atenção flutuante”) do analista. É esta capacidade de rêverie (devaneio), que permite tolerar a dispersão de emoções, apresentando como um continente aberto e disponível, aberto a *intuição* o qual se ligará com uma emoção ou ideia que introduz a ordem na desordem.

Meltzer (1984), Ogden (1997), Ferro (2000) entre outros, desenvolveram consideravelmente este termo. Segundo estes autores, esta actividade (de “rêverie” para Ogden e de “pensamento onírico diurno” para Ferro e Meltzer) é uma actividade *intersubjectiva* entre paciente e analista. Ao conceito é associada a designação de “flashes”, ou seja, “súbitas imagens visuais”. Também Lagache (1943/1977) fora sensível ao carácter visual especialmente na sua acepção de “*reverie imageante*”, na qual a imagem e a imaginação estariam condensadas.

Do ponto de vista do espectador a capacidade e disponibilidade para tolerar a dispersão, incrementará não só a possibilidade de comunicação com o objecto, como a da extracção e criação de significados, o que diversifica as possibilidades daquele objecto e daquele encontro, potencializando o encontro íntimo entre o espectador e o objecto artístico e o entre o espectador e ele próprio.

De resto Ernest Kris (1952) definira o conceito de “ilusão estética” como sendo o factor que nos permite, por exemplo, quando assistimos a uma peça de teatro, distinguir entre o que é representado, actuado no palco e a realidade, sendo que esta capacidade é evolutiva e subjectiva, dependendo assim tanto de factores cognitivos⁷, psicológicos/psicopatológicos (quando a fronteira entre a realidade e a fantasia é frágil ou inexistente esta capacidade está comprometida), como culturais. É esta ilusão que permite ao espectador, entre outras mobilizações, a criação de uma barreira de protecção (contra o sofrimento, etc.), mas também entregar-se à imaginação, criando e habitando um espaço potencial no sentido de Winnicott (1971/1975).

O espaço potencial, espaço intersubjectivo, permite ao sujeito pensar o espaço entre o sujeito e o objecto, como um espaço de ‘possíveis’, graças à natureza da relação que se estabelece entre o sujeito e o objecto (designado, objecto transicional). Desde os nascimentos que estamos confrontados com o problema da relação entre o que é “objectivamente percebido e o que é subjectivamente concebido” (Winnicott, 1971/1975). Entre estes dois mundos, o percebido e o percebido, o objectivo e o subjectivo, entre o mundo interior e o mundo externo existe uma relação estabelecida com determinados objectos que o autor denominou como objectos transicionais, constituindo um terceiro campo relacional, transicional e intermédio. O espaço potencial, mediado pelo objecto transitivo é o que permite à criança fazer a transição entre a primeira relação oral parcial com a mãe e a verdadeira relação com o objecto materno na sua totalidade (cit. Lebovici & Diatkine, 1986).

Como Pereira tão bem refere (1999) “mais do que saber se o objecto ou fenómeno transicional é eu ou não eu, é essa diferença que não é tida em conta. O objecto e o fenómeno transicionais são neutros no que respeita a clivagem sujeito-objecto” (p.169)

Mas esta vivência transitiva não é um mero interlúdio no desenvolvimento, mas permanece um campo particular e muito valioso no contexto da vida adulta saudável. Os objectos transicionais fazem parte “do reino da ilusão que é a base da iniciação da experiência (...). Ela subsistirá ao longo de toda a vida, num modo de experimentação interna que caracteriza as artes, a religião, a vida imaginária e o trabalho científico criativo” (p.25).

⁷ Esta capacidade é adquirida por volta dos 5 anos e está relacionada e.g. com a capacidade da criança “fazer de conta” nas suas brincadeiras, de se colocar no lugar do outro.

Consideramos que, também a existência do espectador na sua plenitude concretiza-se neste reino da ilusão, do jogo, da imaginação e conseqüentemente da criação. Um espaço potencial, onde, como refere Winnicott “pensamos com liberdade”, onde a nossa imaginação pode fluir, sem a lógica nem validade do mundo real. Um espaço assim propenso à *rêverie*, à *criatividade* e ao *contacto com o nosso interior*.

Analogamente alguns objectos de artes (um quadro ou um corpo que dança num palco são frente aos olhos do espectador) tornam-se para o espectador, certamente um objecto transicional, não só pela sua própria natureza/origem/estatuto, como pela *natureza da relação que com ele se estabelece como a que acabou de ser descrita*.

O espaço entre o espectador e a obra de arte, quando este se sente atraído pela mesma, num impacto, que estamos a designar por estético, constitui-se um encontro que, de alguma forma próximo da noção de *rêverie*, transporta a marca do mundo diurno e do mundo nocturno, da fantasia e a percepção, induzindo o espectador, durante momentos, a uma experiência sob a alçada da ilusão (a mesma ilusão que domina a criança quando a mesma brinca e joga os seus jogos; por vezes também eles só aparentemente “repetitivos” como as visitas de Freud - e de outros espectadores - à estátua de “Moisés”).

E apesar de a obra de Winnicott nunca ter versado ou postulado directamente esta relação/comunicação que estamos a conceber (entre espectador e obra de arte), encontramos na mesma obra, poucas linhas depois das críticas aos estudos psicanalíticos sobre arte até então feitos, a seguinte curta afirmação, em jeito de uma conclusão temporária: “*A obra criada situa-se, na realidade, entre o observador e a criatividade do artista*” (1971/1975, p.97).⁸ Parece-nos que, Winnicott se referia à essência da criação artística como sendo o tal espaço existente entre observador e artista; espaço não somente físico, mas principalmente potencial, no sentido de Winnicott, digamos também, agora, *comunicacional*.

É neste espaço que o sujeito imagina, divaga, cria ligações que não estão ancoradas nem no mundo do real nem no mundo do imaginário; nem no interior nem no exterior do sujeito. Naquele lugar tudo é possível: sonhar um conto de fadas, viver na pele de um herói, fazer de conta e ele tanto exista na criança que brinca como no adulto que constrói uma casa, que pinta um quadro, que conta um conto ... Sem a existência deste espaço entre o espectador e a obra

⁸ “*L’oeuvre crééé, en effect, se situe entre l’observateur et la créativité de l’artiste*”(T.A.). Meu sublinhado. (N.A.)

de arte o contacto com a arte seria concreto, objectivo, donde destituída da natureza ou impacto estéticos.

ANEXO B - MATERIAL UTILIZADO

Na busca de um novo sentido do encontro estético, o texto introdutório e apelativo, seguidamente apresentado, foi o único instrumento criado para tentarmos aceder às potencialidades, dinâmicas do referido encontro e das experiências rememoradas pelos sujeitos enquanto espectadores.

O objectivo principal deste texto é o de solicitar aos participantes um testemunho, livre, sobre um (ou mais) impacto(s) estético(s) que tenham sentido e vivido, da forma mais livre e genuína possível.

È em resposta ao texto fornecido, que os sujeitos evocam, de formas distintas e individuais, experiências estéticas e encontros marcantes com objectos de arte, expressando-os ou representando-os de forma livre e individual, dando-nos o seu testemunho. Através destes, tencionamos aceder à relação entre o sujeito e a arte, entre a realidade interna e externa, bem como à dinâmica presente no encontro estético.

Esta sugestão funciona como uma instrução que conduz o sujeito a reviver e rememorar um conjunto de situações específicas, relacionadas com o objecto do presente estudo, ao mesmo tempo que lhe cede uma liberdade de expressão relativamente alargada. Este duplo apelo, confronta os sujeitos com a exploração de um encontro estético vivido que terá de ser comunicado. O sujeito tentará assim, extrair significados, enunciados a partir de um cenário que possa funcionar como organizador.

Dado que existiam alguns sujeitos de diferentes origens, o mesmo texto foi traduzido para francês, sem qualquer acréscimo de dados ou ideias.

Texto utilizado

Versão portuguesa

“O impacto perante uma obra de arte pode ser variado, desde o mais intenso e inexplicável ao mais elaborado e verbalizável, duradouro ou efémero.

Existem pessoas que já se sentiram completamente absorvidas, vidradas perante uma ou várias obras de arte, independentemente da forma de expressão: pintura, dança, escultura,... É, de resto, o impacto estético vivido que dá grande parte do sentido (senão a sua totalidade) a uma obra de arte.

Diversas pessoas visitam as mesmas instalações, o mesmo local, para observar repetidas vezes a mesma pintura, escultura ou, mais raramente dança ou peça de teatro. Ainda existem os que guardam determinada reprodução entre as folhas de um livro.

Assim, a intenção é que tentes recordar alguns dos momentos estéticos que viveste com determinadas obras de arte, uns mais intensos do que outros, uns mais acessíveis à compreensão e à comunicação do que outros e, que os tentes transmitir. Se preferires eleger somente um desses momentos, e aprofunda-lo, podes fazê-lo igualmente.

Podes traduzi-los por palavras (texto, poema, associação de palavras) ou por qualquer outra expressão (desenho, musica, ...), identificando sempre que possível a obra em questão (autor e título).

Tenta criar uma atitude exploratória em relação ao impacto estético que recordas, tendo em conta que não é importante, nem essencial ‘tentar’ descodificar a obra em si. Como referi o interesse recai sobre o sentimento que te ligou aquela obra.

Saliento ainda que não é exigido criares algo elaborado, muito estruturado ou organizado. Entrega exactamente o que inicialmente transmitiste. A ideia é seres o mais próxima/o e fiel

possível aos teus sentimentos e emoções, seja qual for a forma e sejam, quais forem os meios, através dos quais tu a exprimes.

No caso de optares por um qualquer tipo de expressão escrita (principalmente, neste caso), estruturada ou não eis algumas das questões que podes ter presente:

Tentar caracterizar o que sentiste/como te sentiste.

Divagar sobre isso. Consegue estabelecer hipóteses porque o que sentiste?

O que evocam para ti esses sentimentos?

Se possível pensa também, sobre a relação que pensas ter com a arte (se a pensas como uma “relação”), com que tipo de arte, o que representa para ti, qual a sua importância na tua vida.

A tua participação será anónima.”

PROCEDIMENTO

A um conjunto de aproximadamente dez sujeitos foi solicitado, através de email, a sua participação, com o envio em anexo do texto acima apresentado. Seis sujeitos participaram no estudo.

Antes do envio, todos os sujeitos eram esclarecidos oralmente e de forma informal, que o seu testemunho estava a ser solicitado com o objectivo de ser integrado num trabalho relacionado com a arte. Nesta fase, nenhum dos intervenientes tinha qualquer conhecimento sobre o conteúdo, as ideias ou as intenções do presente trabalho.

Ainda nesta primeira apresentação, foi transmitida e sublinhada aos sujeitos uma total liberdade de tempo, de expressão e obviamente, de participação.

Depois de finalizado o testemunho, os sujeitos poderiam entrega-lo pessoalmente, por “email” ou por carta. Foi esclarecido que em nenhuma circunstância existiria qualquer feedback ou qualquer apreciação da minha parte, sobre o material que me entregavam.

Posteriormente aos textos recebidos não foi realizada qualquer entrevista adicional ou qualquer encontro que visasse algum esclarecimento sobre o material enviado. Desta forma, pretendíamos que o significado do material residisse nele próprio e no encontro entre ele e a minha leitura, visualização ou escuta; no fundo que déssemos a possibilidade, a estes testemunhos de serem “auto-suficientes” tal como acontece com uma obra de arte.

De salientar que, o número de sujeitos que não participou, com o envio de testemunhos, se justificaram de forma muito homogênea afirmando que eram incapazes (assumindo que sempre tinha sido assim) ou não tinham conseguido (naquele momento) pensar, dizer, concretizar alguma coisa sobre o assunto.