

**Lucia Beatriz Pitanguy Sampaio**

**Lendo Ogden  
Corpo, Voz, Poesia  
Uma experiência de leitura e escrita**

**Tese de doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica Departamento de Psicologia da PUC-Rio.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Maria Inês Bittencourt

Rio de Janeiro  
Abril de 2013



**Lucia Beatriz Pitanguy Sampaio**

**Lendo Ogden: Corpo, voz, poesia –  
Uma experiência de leitura e escrita**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profa. Maria Inês Garcia de Freitas Bittencourt**

Orientadora  
Departamento de Psicologia - PUC-Rio

**Profa. Junia de Vilhena**

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

**Profa. Flavia Sollero de Campos**

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

**Prof. Ricardo Jardim Andrade**

Departamento de Filosofia – UFRJ

**Prof. Alexandre Abranches Jordão**

Departamento de Psicologia - UFF

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial de Pós-Graduação  
e Pesquisa do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 09 de abril de 2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Lucia Beatriz Pitanguy Sampaio**

Escritora, pesquisadora, psicanalista, fotógrafa, artista plástica. Graduiu-se em Comunicação Social, com especialização em cinema, na UFF em 1986 e em Psicologia Clínica na USU em 2000. Realizou pesquisa de mestrado com o tema Comunicações em Análise defendida em 2005 na PUC-Rio. Trabalhou nas áreas de cinema e música. Psicanalista, com experiência em hospital geral e psiquiátrico, publicações em revistas especializadas e livro. Atualmente desenvolve pesquisa e produção na área de Artes e Comunicação Digital.

#### Ficha Catalográfica

Sampaio, Lucia Beatriz Pitanguy

Lendo Ogden: corpo, voz, poesia: uma experiência de leitura e escrita / Lucia Beatriz Pitanguy Sampaio ; orientadora: Maria Inês Bittencourt. – 2013.

114 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2013.

Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Brincar metafórico. 3. Devaneio partilhado. 4. Hospitalidade na imaginação. 5. Pensar transformacional. 6. Portal do devaneio. 7. Sobressons. I. Bittencourt, Maria Inês. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

Para meus amores Daniel Sampaio e Kees van Reeuwijk :-)  
com quem partilho o passo a passo de meu caminhar <3

## Agradecimentos

A minha continente orientadora Maria Inês Bittencourt pelo acolhimento suficientemente bom.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos professores e funcionários do Departamento de Psicologia da PUC-Rio.

A meu filho Daniel pela cumplicidade, harmonia e companheirismo eternos.

A meu companheiro Kees por todo o amor e parceria sempre presentes.

Às minhas avós pelas histórias que me contaram.

A meus pais pelos sobressons que ecoam retumbantes em meu pensar.

A minha mãezinha Creuza, sempre presente e acolhedora.

A meus amigos reais e virtuais pela profícua troca de pensamentos e afetos.

Aos participantes da banca examinadora, Alexandre Jordão, Flavia Solero, Junia Vilhena, Ricardo Jardim, que fizeram da defesa desta tese um grande momento de minha vida.

A todos que acreditaram em mim e agora aguardam a continuidade de meu caminhar.

A você, leitor, que dá vida a meu pensar fazendo dele um pouco seu.

## Resumo

Sampaio, Lucia Beatriz Pitanguy; Bittencourt, Maria Inês (orientadora). **Lendo Ogden: corpo, voz, poesia - uma experiência de leitura e escrita.** Rio de Janeiro, 2013, 118p. - Tese de doutorado - Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa é um convite a um caminhar partilhado tendo como roteiro a obra de Thomas Ogden. Ao longo deste percurso, travaremos diálogo com a Psicanálise através de Bion e Winnicott, e com a literatura através de Frost e Borges. Com Bion, podemos dizer que a experiência de leitura instrumentaliza o aparelho de pensar com novas formas que são o resultado da interseção entre as formas de pensar do autor e as do leitor. A partir de Winnicott, concebemos que o contato profundo com o outro, no caso desta pesquisa representado pela experiência de leitura de uma obra literária, vai ao encontro imediato do *verdadeiro self*. Passeando pela Biblioteca de Borges, observamos a maneira como a língua trabalha na construção de verdades subjetivas exemplificadas em suas Ficções, que abrem *portais* imaginários ao leitor para uma experiência verdadeira. Em Frost, sublinhamos algumas expressões – como *sobressons*, sons vivos do discurso, o som do sentido, pescando palavras – que contribuem para a importante ideia da voz do outro que nos constitui. Compreendendo o corpo como *locus* da experiência e a voz como contorno psíquico, experienciamos devaneios poéticos que apontam para a ideia de que a verdade é sempre uma construção que tem como referência as experiências do criador e do observador, no caso da literatura, o escritor e o leitor.

## Palavras-chave

Brincar metafórico; devaneio partilhado; hospitalidade na imaginação; pensar transformacional; portal do devaneio; sobressons.

## Abstract

Sampaio, Lucia Beatriz Pitanguy; Bittencourt, Maria Inês (Advisor). **Reading Ogden: Body, Voice, Poetry – A reading and writing experience.** Rio de Janeiro, 2013, 118p. - Doctorate Thesis – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research is an invitation to a shared walk through the work of Thomas Ogden. Along this course, we will engage in a dialogue with Psychoanalysis through Bion and Winnicott, and with Literature through Frost and Borges. Following Bion, we may say that the experience of reading instrumentalizes the apparatus for thinking with new forms which are the result of the intersection between the ways of thinking of the author and the reader. Following Winnicott, we conceive that the deep contact with the other, which, in the case of this research, represents the experience of reading a literary work, leads immediately towards the true self. Strolling through the Library of Borges, we observe the way language works in building subjective truths, which, exemplified in his Fictions, open to the reader imaginary portals towards a true experience. In Frost, we underline certain expressions - such as oversounds, sounds of living speech, the sound of sense, fetching words - which contribute to the important conception of the voice of the other that constitutes us. Understanding the body as the locus of experience and voice as a psychic contour, we experience poetic reveries which point to the idea that truth is always a construct, referenced in the experiences of the creator and the observer or, in the case of literature, the reader and the writer.

## Keywords

Metaphorical play; oversounds; shared reverie; hospitality in imagination; portal of reverie; transformational thinking.

## Sumário

1	Introdução	8
2	Corpo: <i>locus</i> da experiência	14
2.1	<i>Estado de não experiência e isolamento pessoal</i>	15
2.2	<i>Aliveness e deadness</i>	20
2.3	<i>Continuidade do ser: comunicação e não comunicação</i>	23
2.4	Fantasia, imaginação, criatividade	26
2.5	Dimensão <i>Autistacontígua</i> e outros processos primordiais do pensar	30
3	<i>Voz, metáfora, devaneio: um pensar transformacional</i>	38
3.1	Voz: ambiente sonoro e contorno psíquico	39
3.2	Acolhimento e contexto: funções <i>holding</i> e <i>continente</i>	41
3.3	<i>Metáfora: Holding</i> simbólico na <i>fronteira do sonho</i>	45
3.4	<i>Brincar metafórico: sobrepor palavras, entrelaçar sobressons</i>	47
3.5	<i>Devaneio partilhado: Guiar o leitor a sentir</i>	52
3.6	<i>Pensar transformacional</i>	59
4	Poesia em prosa	63
4.1	Lendo Frost	65
4.1.1	Os sons vivos do discurso	65
4.1.2	Convite ao caminhar	68
4.1.3	A voz do outro que nos constitui	70
4.1.4	O brincar com <i>sobressons</i>	72
4.1.5	Experiência do ato poético	78
4.1.6	O som do sentido: <i>Aliveness</i> e <i>deadness</i>	77
4.1.7	Pescando palavras, colhendo imagens	79
4.2	Um passeio pela Biblioteca de Borges	81
4.2.1	A música do que acontece	84
4.2.2	Um sonhar guiado	86
4.2.3	A maneira como a língua trabalha	88
4.2.4	Hospitalidade na imaginação	90
4.2.5	O duplo “autor/personagem”	91
4.2.5.1	Memória e Imaginação	93
4.2.5.2	O escritor imaginário	95



4.2.5.3	A <i>persona</i> Borges	96
4.2.6	O outro Tigre: a <i>metáfora</i> por excelência	99
5	Considerações finais: O que é verdade e de quem foi a ideia	101
6	Referências Bibliográficas	110

A quem deseja devanear bem, devemos dizer: comece por ser feliz.  
Então o *devaneio* percorre o seu verdadeiro destino:  
torna-se *devaneio* poético: tudo, por ele e nele, se torna belo.  
Bachelard (1960, A poética do devaneio, p.13)

## Introdução

“Nós somos todos um; nossas mentes inconsequentes são muito parecidas, e circunstâncias nos influenciam de tal modo a que é algo como um acidente o fato de você ser o leitor e eu o escritor - o incerto, ardente escritor - de meus versos” (Borges, 1964, p.269).

O objetivo deste trabalho é estudar, com base na obra de Thomas Ogden, os processos de pensamento e comunicação, em especial aqueles que propiciam uma transformação subjetiva em direção à saúde – a busca de um equilíbrio entre forças internas e movimentos em direção à alteridade. Esta transformação que se dá nos processos de pensamento não diz respeito prioritariamente ao conteúdo, mas à forma do pensar, pedindo emprestada uma analogia de Bion, à própria estrutura do aparelho de pensar pensamentos. Observamos, então, que os pontos primordiais neste percurso são os modos de vivenciar experiências, internas e externas, assim como a comunicação entre a multiplicidade de vozes que ecoam nesta rede que nos une – enfim, os *processos de pensamento* e de comunicação, o contexto que propicia um *pensar transformacional*. As *vozes*, que ecoam nas experiências de escrita/leitura, no falar/escutar, são fundamentais para o contínuo processo de constituição da subjetividade. Desejo provocar curiosidade e participação, deixo aqui meu convite a escutar os *sobressons* em sua própria voz que ecoa neste momento em quem você lê.

Nesta época de territórios sem pátria e sem fratria, muitas vezes as ações se reduzem a esbarrões – a capacidade de admiração e espanto anestesiada – desapropriados da responsabilidade e do cuidado pelo outro. Em meio a esta malha de fugazes costuras, propomos a tarefa de provocar na curiosidade sua potência criadora, geradora de ações construtivas; transformar a procura de um prazer descompromissado e descartável – conquista da própria satisfação, amor do próprio reflexo no outro – em doação ativa de si.

Expansão e recolhimento, os dois movimentos básicos do vivo, vão embasar as várias formas de contato com algo que está fora de nós, com o outro – encontrado, criado, cultivado por nossa imaginação... Inteiro ou em partes, disruptivo ou integrador, pleno ou vazio, vivo ou morto, personificado ou anônimo, ruidosa ou silenciosamente, em forma de território para nossas evacuações, objeto de nossas projeções ou alguém com quem nos preocupamos e por quem nos responsabilizamos, o outro deixa sua marca. O universo desta pesquisa é a contínua constituição da subjetividade em constante diálogo interno e

com a alteridade, uma leitura do campo espaço-temporal no qual se dão as trocas entre os universos internos e externos ou, citando Buber (1974), entre *Eu e Tu*.

Preocupada com as drásticas mudanças que vêm ocorrendo em nossa aldeia, me engajo na tarefa de associar a psicanálise à literatura no anseio de alcançar uma forma de expressão capaz de gerar transformação, uma forma de expressão provocadora. Nesta rede que se constitui com o contraponto entre os espaços interno, externo e transicional, percorreremos juntos os meandros de uma comunicação que pretende provocar mudança na forma de estar no mundo; este é um convite à participação ativa e criativa, convite a um caminhar partilhado.

Quais as qualidades das dimensões experienciais nas quais o outro marca sua presença? Como o outro faz parte de mim, me habita, me transforma, como se dá esta interação? Evitando pré-julgamentos ou pré-conceitos, a sustentação dos mais confusos e bizarros sentimentos que emergem no embate com a alteridade abre um vasto campo de comunicação. Os sentimentos que vivenciamos no contato com o outro – *todos* os sentimentos – são o modo mais dinâmico através do qual sua voz nos alcança. O verdadeiro encontro compreende o surgimento de novos sujeitos, ávidos pela descoberta e aptos à criação do novo.

Qual a potência de transformação de que cada um pode lançar mão para a construção de uma subjetividade, uma corporeidade possível em um meio cada vez mais turbulento? Faz-se necessária a construção de uma nova humanidade voltada para este universo intermediário com o qual o ser constantemente interage e se reinventa. Mas como e em que direção a transformação nos processos de constituição dos sujeitos e modos de concepção de mundo pode encaminhar os investimentos individuais e coletivos para uma relação menos predatória e destrutiva com o meio ambiente, proporcionando mais saúde, bem estar e felicidade genuína a longo prazo? O equilíbrio entre um mergulho profundo no próprio universo e a circulação na superfície das relações imediatas e mediadas pelo cultivo diário de empatia e responsabilidade somente pode ser alcançado com ênfase no caminho do meio. Enraizados no sentido histórico de um passado ressignificado, adquirimos potência para planejar e construir a continuidade de nossa trajetória neste território comum com o outro e com o meio ambiente. Carregando, simultaneamente, um *a priori* na história pessoal de cada um e um futuro ideal, este espaço potência de transformação abre brechas na unidade do ser – transfere o eixo de produção de sentido, transformando os paradigmas do sentir,

pensar e perceber. Assim, é inscrita em nós uma releitura de nossa história, o que propicia a criação de novos padrões de circulação nos multiversos partilhados em nossas almas e no meio ambiente.

De uma coisa podemos estar certos: para o asseguramento da continuidade de nossa existência, urge a necessidade de transformação dos modos de ser, estar e fazer atuais. Esta mudança somente pode ocorrer com a associação conjunta de todos os conhecimentos – técnicos, científicos, humanos, místicos, artísticos – que constituem o patrimônio de nossa condição de humanidade.

Dando continuidade a meus estudos de mestrado, estes quatro anos de pesquisa de doutorado iniciaram com a ideia de pensar a comunicação e o isolamento; atravessando um pensar sobre o *devaneio*, alcançaram um diálogo entre meu autor central, Thomas Ogden, cuja obra acompanho desde 1995, e os escritores Robert Frost e Jorge Luis Borges. Neste caminhar, percorremos conceitos criados por Ogden em diálogo com a obra de Winnicott, Bion e dos escritores acima referidos.

Numa tentativa de sistematização, proponho aqui uma divisão que chamarei de “primeiro, segundo e terceiro Ogden”. A grosso modo, o “primeiro Ogden” estaria circunscrito em seus quatro primeiros livros, publicados entre os anos 1982 e 1994, o “segundo” nos quatro seguintes e o “terceiro” começa a surgir em um de seus mais recentes artigos, no qual ele se refere à *comunicação transformacional*. Seu último livro, publicado em 2012, dá continuidade a este trilhar. A virada entre o primeiro e o segundo Ogden ocorre exatamente no momento em que, sem abandonar seu interesse primordial, que foram os processos primitivos de constituição da subjetividade, o autor passa a centrar sua problemática na questão do *devaneio*<sup>1</sup>.

No primeiro Ogden, encontramos um estudo detalhado da obra de Winnicott com ênfase no conceito de *espaço transicional*<sup>2</sup>. Esta dimensão entre sonho e realidade – processos primário e secundário, mundos interno e externo – é o lugar em que vivemos, o primeiro e eterno lugar no qual expressamos algo em nome próprio, contexto das verdadeiras partilhas, espaço no qual nos constituímos e nos desconstruímos; neste espaço no qual a abertura para a alteridade se faz maior, nos

<sup>1</sup> O *devaneio* recebe outros nomes como *reverie*, *rêve éveillé*, *rêve diurne*, sonho diurno, *day dream*, *waken dream*, e apelidos como o 'brincar' de Winnicott.

<sup>2</sup> Para Winnicott (1971), este é o espaço no qual passamos a maior parte de nossas vidas - nem interno nem externo, o espaço do entre.

misturamos sem medo de nos perder porque aqui é onde somos Nós com letra maiúscula, Nós em nome próprio, subjetividade coletiva.

A partir de seu quinto livro, "Reverie e interpretação: sentindo algo humano", Ogden passa a dar maior importância às formas de pensar, especialmente à experiência de *devaneio*; ele apresenta o *devaneio* como uma maneira de pensar, no *espaço transicional*, todas as formas de interação. Sua linguagem se torna visivelmente mais literária. Por tudo isso, penso que este livro é um ponto nodal de transformação em seu discurso. Porém, se formos pensar estritamente segundo o cabedal teórico de Bion, podemos dizer que este *turning point* na produção ogdeniana não deixa de ser um resgate do tema de seu primeiro livro, "Identificação projetiva e técnica psicanalítica", já que o *devaneio* (continente) nada mais é que a contraposição materna da *identificação projetiva* do bebê (contido). Iniciamos nosso trajeto no corpo e de lá nunca saímos. Imersos no Universo metafórico da Biblioteca<sup>3</sup>, sentimos na pele as agruras e os prazeres do pensar, sempre.

Considerando que esta Introdução ocupa o espaço do capítulo 1, o capítulo 2 desta pesquisa, denominado "*Corpo: locus* da experiência", focará o primeiro Ogden, enquanto o segundo Ogden será trabalhado no capítulo 3, "*Voz, metáfora, devaneio: um pensar transformacional*". Já o capítulo 4, "Poesia em prosa", será reservado a um esboço de articulação entre a experiência de leitura de Ogden, Frost e Borges, especialmente no que concerne a sua *função transformacional*; a leitura de suas obras nos envolve radicalmente na *experiência do devaneio*. Nas Considerações Finais relativizamos as ideias de verdade e autoria a partir do artigo de Ogden intitulado: *O que é verdade e de quem foi a ideia*.

*Corpo* é o espaço primordial da experiência do ser, nossa morada por toda a vida, filtro permanente de todo processo de pensar. Neste capítulo conversaremos sobre os *processos elementares do pensar*. Ogden iniciou seu próprio pensar sobre o assunto com a ideia de *estado de não experiência*. Inicialmente para ele patológico, este passou a ser trabalhado como um estado essencial de *isolamento pessoal* para o qual todo ser humano necessita retornar periodicamente para se autocentrar. O autor elabora as noções fundamentais de *aliveness* e *deadness*, entendidas como dois eixos entre os quais se equilibra a experiência. Vamos atentar para a noção Winnicotiana de *continuidade do ser* e sua relação com o

<sup>3</sup> Alusão à biblioteca de Borges que será amplamente comentada adiante. Para ele, a Biblioteca é o Universo e o Universo é a Biblioteca.

binômio *comunicação/não-comunicação*; também procuraremos elaborar a distinção entre fantasia, imaginação e criatividade. Terminaremos o capítulo com a exposição deste que considero o conceito fundamental do 'primeiro Ogden': a *dimensão autista contígua*. Com esta contribuição teórica, Ogden estrutura uma concepção original da constituição da subjetividade. Neste percurso, contaremos também com a participação de autores como Bion, Bick, Green e outros.

No capítulo "Voz, metáfora, devaneio: um pensar transformacional" faremos um passeio pelo que tomei a liberdade de chamar de 'segundo Ogden'. A partir de seu quinto livro, Ogden (1997) deixa de comentar a posição *autista contígua* ou o conceito de *estado de não experiência* e desvia seu foco de atenção da dimensão primordial para o aqui e agora da experiência que ocorre no espaço de *devaneio*. Dando início a sua viagem pela literatura, faz também alusão a ideias e noções como *discurso dramático*, *uso da palavra* (em paralelo ao uso do objeto), *ouvido imaginário*, estar vivo fora do corpo. Mas sua maior contribuição neste livro, a qual dará continuidade em seus próximos trabalhos, é a elaboração sobre o conceito de *devaneio* como uma maneira de pensar, no *espaço transicional*, todas as formas de interação. Apoiando este conceito, o terceiro capítulo aborda a questão do *espaço de criação* e as funções que o sustentam; também situa a noção de *metáfora* no contexto da experiência do *pensar transformacional*, focado, no âmbito desta pesquisa, nas experiências de ler e escrever. Algumas ideias e noções que servirão como referências para nosso pensar são: *voz* (concepção de voz, voz na escrita), *metáfora* (*holding simbólico*, *sobressom*), *devaneio* (metáfora do inconsciente, *fronteira do sonho*). Além destas ideias, tomo a liberdade de propor as expressões: *brincar metafórico*, *portal do devaneio*, *devaneio partilhado* e *hospitalidade na imaginação*.

Em "Poesia em prosa" faremos uma imersão no diálogo que Ogden trava com Frost e Borges; neste mergulho, vamos desenvolver nossa própria conversa com estes autores. O que relaciona literatura e psicanálise como fontes inspiradoras de Ogden? A *voz* como capacidade de expressão. Quando lê Borges, Ogden fala sobre processos de pensamento e percepção; ao ler Frost, ele busca expressões que se transformam em conceitos, como *ouvido imaginário*, *sobressom*, *feitos de associação* (feats of association), etc. Buscaremos mostrar como Ogden, realizando uma autêntica experiência cultural no sentido winnicottiano, se apropriou de noções sugeridas nos textos literários de Frost e

Borges, devolvendo-as ao campo da psicanálise como ferramentas conceituais para compreender a comunicação em diversas modalidades: o diálogo interpessoal, a escrita, a leitura, etc. Qualquer ato criativo ligado ao dia a dia tangencia a dimensão da poesia. Nos poetas, Ogden busca *metáforas* capazes de expressar qualidades de experiência que abrem canais de imaginação e comunicação, possibilidades de associação e desdobramento de sentido no olhar sobre o cotidiano que tornam percepção e ação mais criativas.

Em todo o percurso, procurarei dialogar com os dois principais autores nos quais Ogden se sustenta: Winnicott (*brincar, transicionalidade, viver criativo, experiência cultural...*) e Bion (*continente/contido, identificação projetiva como meio de comunicação, processos de pensamento, devaneio...*). Para Ogden, palavras – faladas, ouvidas, lidas, escritas – *criam* experiências.

Espaço intermediário entre realidade e imaginação, o *devaneio* é um campo de interação criativa; neste campo de pensamento e comunicação surgimos imaginativamente para a vida. Poesia é ação, interferência da linguagem nos modos de pensar e sentir. Poesia é *devaneio* que se faz ato na criação do texto. Mas também são poéticas as ações cotidianas mais simples quando as colorimos com criatividade e prazer. Ler e escrever são maneiras de dialogar consigo mesmo, conduzem à mais íntima relação com o próprio ser, sempre intermediada por esse outro que dentro em nós habita e não se cala, mesmo em silêncio. O outro é território de nossa experiência sensorial; tocar outro corpo e sentir seu pensar é terreno fértil para as próprias sensações e sentimentos. A voz do outro é rico objeto de nosso pensar, de nossa criação e expressão simbólica. Esse outro que cultivamos e pelo qual somos responsáveis tem sua origem no diálogo interno e se desdobra até nossa aldeia, essa na qual todos nós habitamos.



## 2. *Corpo: locus da experiência*

"A psique e o soma não devem ser distinguidos um do outro, exceto quanto à direção desde a qual estivermos olhando (...) A palavra psique, aqui, significa *elaboração imaginativa dos elementos, sentimentos e funções somáticos*, ou seja, da vitalidade física" (Winnicott, 1949, p.333).

Porque faço o que faço (ações), como o faço (expressões, gestos, movimentos, simetrias), quando faço (ritmo, periodicidade), com quem faço (sincronicidades, interações, comunicações)? Para Winnicott *a mente não é uma coisa, mas uma função* - não é uma entidade distinta do corpo, mas função do psicossoma; a visão da mente como entidade, além de falsa, é para ele patológica. Nós pensamos com todo nosso corpo e é nele que as profundas transformações são operadas. Na verdade, apesar de não serem 'da mesma ordem', o mental, o físico e o ambiente fazem parte de um só sistema; qualquer teoria de localização seria falsa.

Winnicott (1949, p.334) cita uma experiência de interação da própria respiração com a de sua paciente e relata como "a paciente tornou-se capaz de aceitar a condição de não saber porque eu a estava (metaforicamente) sustentando e mantendo uma continuidade com minha própria respiração enquanto ela se entregava, abandonava-se, nada sabia". Ao se deixar levar pela interação das respirações, ar e som embalando os corpos em ritmos sincrônicos, ela se solta e deixa entrar e sair o fluxo vital, cede à experiência de *aliveness*. O Eu é sentido, percebido e constituído no corpo e pelo corpo. A experiência é necessariamente corporal.

*Burnt Norton* (TS Eliot, tradução minha)  
 No ponto parado da curva do mundo.  
 Nem carne viva nem desencarnado;  
 Nem de algum lugar nem para uma direção;  
 no ponto parado, lá a dança está,  
 mas nem captura nem movimento.  
 E não chame de imobilidade,  
 onde passado e futuro estão reunidos.  
 Nem movimento vindo nem indo,  
 nem ascendência nem declínio.  
 Exceto pelo ponto, o ponto parado,  
 não haveria dança,  
 e lá só existe a dança.

Naveguemos aos momentos míticos da origem das sensações; entre elas, uma rudimentar sensação de Eu. Nesta dimensão primordial a qual sempre desejamos retornar e nunca alcançamos – da qual não se pode falar senão pelas bordas de *devaneios* – não existe desejo ou objeto, nem mesmo existe um

ambiente percebido de forma distinta do próprio Eu. E não há um Eu. O outro se oferece como ambiente, mediando a ameaçadora experiência do existir. Este outro que faz de si substância do novo ser que ainda não é; seu acolhimento incondicional se apresenta como caminho de sobrevivência, possibilidade única de existência.

Tudo o que se pode falar da percepção nestes instantes primordiais é mítico, para sempre perdido; porém, algo desta dimensão pré-dependente de solidão fundamental acompanha a trajetória do ser. Para Winnicott (1988), este estado indiferenciado originário tem como herdeiro no psiquismo o *verdadeiro núcleo do self*. Já Ogden (1994) faz referência ao *isolamento pessoal*<sup>4</sup> – estado de não integração caracterizado por formas de suspensão do ser que reservam espaços nos quais se está livre do embate intrínseco às relações intersubjetivas. No estado de *isolamento pessoal* não é exigida nenhuma reação; este é o único *locus* em que o Eu pode começar a ser.

## 2.1 Estado de não experiência e isolamento pessoal

No início há a não integração, não há vínculo algum entre *corpo* e *psique* e não há lugar para uma realidade não Eu (...) A dependência do ambiente é tão absoluta que não há utilidade alguma em pensarmos no novo indivíduo humano como sendo ele a unidade. Neste estágio, a unidade é o conjunto ambiente-indivíduo (...) ainda não existe ali um *self* individual capaz de discriminar entre o Eu e o não Eu (Winnicott, 1988, pp.153-155).

Winnicott (1988, pp.153-155) se pergunta: “Qual o estado fundamental ao qual todo ser humano, não importa a sua idade ou experiências pessoais, teria que retornar se desejasse começar tudo de novo?” O paradoxo envolvido nesta questão é o fato de que “no princípio há uma solidão essencial. Ao mesmo tempo, tal solidão somente pode existir em condições de dependência máxima”. Com o intuito de facilitar a elaboração sobre o espaço primordial do ser, vamos dividir a questão da origem em dois tempos hipotéticos: um momento pontual originário caracterizado por uma existência unidimensional para a qual o tempo é suspenso e o espaço ausente, e um outro momento que faz alusão a este *locus*, para sempre perdido, no qual se expande a segunda dimensão que desdobra um espaço plano,

<sup>4</sup> *Isolamento pessoal* é uma noção de Ogden que diz respeito a um estado experiencial fundamental da existência humana no qual o ser é desconectado do *tecido da matriz interpessoal*. Apesar de Ogden colocar que esta é uma faceta do ser anterior à mais primitiva relatada por Winnicott (1963), este último também se refere a um estado anterior à mãe como ambiente, o *isolamento pré-dependente*. “O indivíduo emerge não do inorgânico, mas da solidão”. Esta experiência de *solidão pré-dependente* é anterior à constatação da dependência, “entendendo-se a dependência como ocorrendo em relação a uma confiabilidade absoluta”.

uma superfície, esta sim, delimitada pela tangência do encontro. Winnicott (1974, 1988) faz menção a uma vacuidade originária<sup>5</sup> – “apenas da inexistência pode começar a existência”; com ele, podemos associar o ponto de origem ao inorgânico, com alusão a um estado de solidão primordial anterior ao *self*<sup>6</sup>. Qualquer que seja a *metáfora*, penso que este *bigbang* primário somente vai abrir os *portais* para um pensar criativo a partir do segundo tempo, o tempo em que o outro se faz presente já como sensação, mesmo que de forma extremamente rudimentar no ambiente intrauterino. Deparar-se com o vazio sem a mediação do Eu ou do outro é a abertura possível para o Um, a paradoxal unidade jamais absoluta do ser que, em sua multiplicidade, se desdobra neste ambiente comum com a alteridade. Tangenciamos este momento mítico da origem das sensações – que são simultaneamente de si e do ambiente – sempre que experienciamos a sensação absolutamente pontual do instante único e irrepitível, abertura necessária ao *portal*<sup>7</sup> do devir.

Preenchendo o vazio originário, este *estado de amorfia* (Winnicott, 1971) sustenta uma continuidade que se desdobra nas primeiras sensações de ser. Este estado amorfo de repouso originário no qual o ser experiencia uma sensação não reflexiva de continuidade é o lugar ao qual buscamos retornar sempre que nos sentimos invadidos pela alteridade ou ameaçados por outro fator ambiente. A memória da origem das sensações integra o *verdadeiro núcleo do self*; esta dimensão de segurança suspende a urgência do tempo, a demanda do encontro, a exigência do fazer ser, do ser para um outro que impõe condições e limites.

<sup>5</sup> “O estado anterior ao da solidão é um estado de não estar vivo (...) A experiência do primeiro despertar dá ao indivíduo a idéia de que existe um estado de não estar vivo cheio de paz, que poderia ser pacificamente alcançado através de uma regressão extrema (...) Deve existir em qualquer bebê a capacidade de se preocupar com a solidão da predependência, já que esta foi de fato experimentada” (Winnicott, 1988, pp. 154-5).

<sup>6</sup> Apoiado em Winnicott e sua idéia de um *núcleo isolado do self* (estado de ser em que todas as qualidades pulsionais são negadas), Green (1975, pp.53-74) se refere a um *espaço pessoal encapsulado* que recebe investimentos narcísicos positivos no 'silencioso *self* do ser' e negativos na 'aspiração do não-ser'. Este autor associa o *espaço neutro* que constitui o *narcisismo primário* à morte – não a pulsão de morte kleiniana, com a forte marca do ódio e da agressividade, mas uma sensação de vazio, aspiração à não existência. Este *espaço neutro* “constitui a base da identificação quando os relacionamentos favorecem a continuidade do sentimento de existência (formando o espaço secreto pessoal)”, daí a semelhança ao ‘núcleo isolado do *self*’ ao qual Winnicott faz referência. Afastando-se da ideia ativa, positiva, de pulsão de morte, tão afeita ao pensamento kleiniano, Green se aproxima de Winnicott (1974) quando este, no final de sua obra, faz menção a uma vacuidade originária anterior ao sentimento de integração com a mãe ambiente.

<sup>7</sup> *Portal* é uma *metáfora* que diz respeito a passagem, um *turning point* para outras direções, percepções, dimensões. Exemplos de portais na ficção são o espelho de "Alice no país das maravilhas", a plataforma 9 ¾ que Harry Potter usa para pegar o trem para a escola Hogwarts e tantos outros. Também se chama *portal* a página na internet que abre caminho para várias direções de navegação dispostas em rede.

Ao longo do período inicial de sua obra, Ogden desenvolve as noções de *estado de não experiência*, e *isolamento pessoal* a partir do conceito de *estado de amorfia* de Winnicott e das idéias de Bion (1962, 1967) sobre o ataque ao vínculo e elementos *alfa* não digeridos que geram uma limitação nas capacidades de criar experiência e de pensar. O *estado de não experiência* não está sujeito a recalque, porque não encobre sentidos inconscientes. O conceito de *não experiência* se refere à 'falha em vincular sentido à percepção' – pensamentos não se associam uns aos outros; dados sensoriais brutos bloqueiam os processos de pensar (cf. Ogden, 1982, p.177).

Em seu primeiro livro, Ogden (1982) tinha a *identificação projetiva* como conceito central de sua problemática. Na época, ele entendia o *estado de não experiência* como a fase de interação mais regredida na experiência psicótica, diferenciado da esquizofrenia pelo vazio de sentimentos e fantasias. Ao definir os estágios de resolução do conflito psicótico, ele diz que "cada estágio tem seus próprios modos característicos de defesa, simbolização, internalização e comunicação, assim como seu próprio nível de relação de objeto e capacidade de testar a realidade e funções egóicas afins" (*Op. Cit.*, p.144). Podemos observar, nesta definição, um embrião de sua concepção futura de subjetividade, com a imbricação das três dimensões da experiência, as posições esquizoparanóide e depressiva sistematizadas por Klein e a *dimensão autista contígua* que Ogden acrescenta ao sistema subjetivo kleiniano.

“Quando predominam desejos de destruir sentido, objetos são percebidos, mas quase nada é experienciado ou atribuído significado emocional. O que é percebido permanece como estímulo não digerido, coisas em si, dados sensoriais brutos sem sentido. Quando a percepção não pode ser experienciada, não se pode aprender” (Ogden, 1982, p.178).

O *estado de não experiência* se caracteriza por um esvaziamento de curiosidade e interesse, ausência de demanda, pouco senso de tempo e esquecimento. Não se trata de resistência a conteúdos de pensamento inconsciente, mas de bloqueio à própria capacidade de pensar. Apesar da percepção de lugares e pessoas, tudo parece ter o mesmo valor emocional<sup>8</sup>, "toda experiência é emocionalmente equivalente: uma coisa é tão boa ou má quanto qualquer outra; todas as coisas, pessoas, lugares e comportamentos são emocionalmente intercambiáveis" (Ogden, 1982, p.147). Como dissemos

---

<sup>8</sup> Este é o caso de Funes, personagem de Borges que veremos mais adiante.

anteriormente, este estado se assemelha ao *estado de amorfia* (Winnicott, 1971) – a ausência de experiência e sentido é proteção contra o embate com a alteridade, nada é sentido, nem mesmo a falta de sentido. Porém, embora o caos seja evitado e aparentemente não haja nenhuma espécie de conflito, Ogden (1982, p.149) sublinha o fato de que este estado não é completamente inerte, a capacidade para a experiência permanece, apesar de quase imperceptível, o que nos remete ao *núcleo verdadeiro do self* de Winnicott. Curiosidade é um operador importante na transformação em direção à saúde e felicidade. Organizar as percepções de forma a atribuir sentimento e sentido às sensações é o caminho de abandono da amorfia, não através de intelectualizações, mas da confiança no outro e na alteridade que habita em si; este é o verdadeiro potencial para o pensar criativo.

Em 1986, juntamente com as noções de *matriz da mente*, *isolamento originário* e *espaço de sonho*, Ogden continua a pensar a ideia de *não experiência*<sup>9</sup>, porém agora como a mais comprometida das patologias do *espaço transicional*. Em 1989, trabalha extensivamente a ideia de *experiência* e introduz o conceito chave de seu primeiro período, a *dimensão autista contígua*. Como veremos mais adiante, este espaço de referência do *self* é pleno de qualidades experienciais relativas à sensação de superfície. Em 1994, publica o quarto e último livro de sua fase inicial, à qual faço referência nesta pesquisa como 'primeiro Ogden'. Neste livro, a *dimensão autista contígua*<sup>10</sup> continua a ser desenvolvida, são introduzidas as noções de *aliveness e deadness* e trabalhadas as ideias de *isolamento pessoal e isolamento patológico*.

A primeira fase de sua obra tem por foco primordial a elaboração de um pensar sobre as dimensões mais regredidas do Eu; muito bem sucedido em seu intento, Ogden consegue mergulhar em espaços mais recônditos que os anteriormente circulados por Klein em seu esquema subjetivo das posições. Assim como a *dimensão autista contígua*, o *isolamento pessoal* é pensado como um estado experiencial fundamental caracterizado por formas de suspensão do ser que reservam espaços necessários à existência nos quais se está livre do embate

<sup>9</sup> Ogden (1986, p.223) faz um paralelo entre este estado de ausência no qual fantasia, realidade e alteridade não são sequer vislumbradas e a 'psicose branca' de Green; vazio de criatividade e de sentido, o indivíduo não é sujeito de si. Já em diálogo com Bion, Ogden (1986) faz alusão ao *medo de não saber* e associa o estado de *não experiência* à *morte psíquica*, noção que depois se desdobra na dimensão de *deadness*, que vimos anteriormente.

<sup>10</sup> Embora a conceituação desta dimensão pareça ter surgido em associação ao *estado de não experiência*, este estado se assemelha mais com o que Ogden vai definir como *isolamento patológico*.

intrínseco às relações intersubjetivas (Ogden, 1994, pp.163-176).

No contexto da mãe como ambiente, a *continuidade do ser* (Winnicott, 1963) é um estado de vida sem referência ao sujeito ou ao objeto, porém em relação com o meio. A primeira forma de comunicação se constitui simplesmente do fato de ‘estar vivo’. A criança se torna ‘vívida simplesmente por estar, de fato, viva’. A continuidade originária do ser desconhece o ambiente de amor materno, não pode ser perturbada por qualquer tipo de intrusão. Para Winnicott, este momento de solidão originária é único, irrepetível e um retorno a ele é sempre procurado. Uma dimensão de isolamento profundo busca descobrir a própria identidade e preservar o núcleo recôndito do *self*, para sempre incomunicável, mas constantemente ameaçado de invasão; esta *capacidade de estar só* é o que possibilita o *cuidado de si* – investimento na autopreservação e no prazer. De acordo com Winnicott (1988, p.135), as pessoas saudáveis são capazes de reconhecer “a solidão essencial do ser humano”. Apesar desta solidão primordial jamais ser alcançada, sempre será desejada – um desejo que “se oculta no interior da capacidade da pessoa saudável de estar a sós e se fazer cuidar por uma parte do *self* especialmente destacada para tomar conta do todo” (Winnicott, 1988, p.154).

Alinhado com Winnicott, Ogden vai dizer que o isolamento é o contexto experiencial essencial para o sentido de realidade e espontaneidade. Mas, isolamento de que? Ao falar de *isolamento pessoal* não estamos necessariamente nos referindo ao ermitão, ao yogui ou ao autista, pelo contrário, esta é uma faceta inerente à existência de todo ser humano. Na verdade, o sujeito pode se isolar do contato físico ou não, não é disso que se trata aqui. Estamos falando do isolamento da percepção do outro e de si mesmo, o que pode ocorrer tanto numa ilha deserta quanto em meio à multidão. O ser se isola da percepção e do desejo de existência, o que gera um sentimento de privacidade em oposição ao sentimento de solidão. O estado experiencial de *isolamento pessoal* (Ogden, 1994, pp.163-176) caracteriza-se por formas de suspensão do ser que reservam espaços necessários à existência. O ser e o objeto fusionados na sensação caracterizam um modo de vivenciar a realidade no qual o sujeito tomaria a si mesmo como objeto. O ser centrado na experiência sensorial se constitui como a própria sensação<sup>11</sup>,

<sup>11</sup> Ogden (1994, 1995) faz referência a uma *matriz de sensação* autônoma autogerada que substitui a matriz interpessoal (sua expressão *isolamento autosensual* me remete à idéia de *autoerotismo*). Esta matriz geraria a experiência de *ser sensação* (*being in sensation*).

esvaziando qualquer distinção entre interior e exterior. Isolado em sua auto-sensualidade, experimenta a qualidade de *não ser*. A existência se situa na borda, na superfície, com a dimensão temporal única do aqui e agora. A convivência com impulsos, sensações, pensamentos aparentemente desconexos, sem com isto se atirar a um estado de angústia insuportável, é essencial para a ação criativa. Novas possibilidades de pensar somente podem surgir se desvinculadas da obrigação de a todo instante organizar o caos; isto só é possível quando se aceita a si mesmo e se confia na fidedignidade do ambiente.

Ogden considera que o *isolamento pessoal*, próprio do *estado de amorfia*, é uma pausa essencial na tensão e no terror inerentes à imprevisibilidade das relações humanas, um santuário no qual repousa a angústia intrínseca ao processo de tornar-se humano. Diferindo radicalmente do sentimento de solidão, o *isolamento pessoal* – dimensão experiencial originária que, com suas facetas positiva (centro do *self* que emana tranquilidade e paz) e negativa (sensação perturbadora de vazio e rompimento com a alteridade) – é essencial para o desenvolvimento da *capacidade de estar só*, responsável pelo sentido de privacidade. Em verdade, este *estado de amorfia*, que se relaciona com a ideia de Bion de "sem memória e sem desejo", é a dimensão fundamental à qual nos entregamos para mergulhar no ambiente da pesquisa, da clínica, da arte, da relação.

## 2.2 *Aliveness e deadness*

*Deadness* – não saber - entregar-se - confiar - respirar - meditar - pensar - comunicar - vínculo K – elaboração imaginativa – *pensar transformacional* – realidade compartilhada – *Aliveness*

Ogden (1995) ressalta que, com Winnicott, a problemática central da psicanálise deixa de ser o desejo (Freud) ou amor, ódio e reparação (Klein) e transforma-se nas experiências de *aliveness* e de ruptura na *continuidade do ser*<sup>12</sup>. Os dois estados fundamentais aos quais o autor se remete, *aliveness* e *deadness*, fazem referência a uma potência de investimento (em direção ao

---

<sup>12</sup> Ele refere-se à fusão e à cisão como processos elementares de pensar que remetem à qualidade de *deadness* da experiência. A regressão fusional suprime o distanciamento mínimo necessário à constituição da individualidade e, paradoxalmente, acarreta um isolamento radical da alteridade e do próprio Eu; enquanto a aproximação extrema leva à mistura (con-fusão) e distancia o sujeito do outro e de si mesmo, a separação radical acarreta a cisão (divisão), impedindo o investimento em atividades prazerosas e ameaçando a manutenção de vínculos.

interior e/ou ao exterior) e um esvaziamento desta possibilidade de movimento. A busca de uma trilha que advém da confluência equilibrada entre os movimentos de aproximação e afastamento da alteridade marca o pensamento de Ogden, Winnicott e Bion.

Os processos de criação de sentido para as vivências de *deadness* (transformação do luto em fazer criativo) passam, de acordo com Ogden, pelas etapas de reconhecimento, simbolização, compreensão e interpretação – qualidades de intervenção que incitam transformações na realidade. Como veremos, a experiência da leitura possibilita uma distância ideal entre os processos de identificação e diferenciação, facilitando o curso das associações simbólicas.

Em situações de fragilidade, o Eu engendra um processo regressivo na busca de defesas que cumpram a função de evitar o excesso de sofrimento e preservar uma unidade possível. Enquanto Bion analisa em detalhes estas defesas no que concerne aos *ataques ao vínculo* nos processos de pensamento, Winnicott associa estes movimentos de regressão principalmente à preservação e conservação do *verdadeiro self* (região de completo isolamento) contra a invasão intrusiva da alteridade; ambos os autores entendem estes processos elementares de pensamento como defesas contra o temor de ser perseguido. Tomado pela qualidade de *deadness*<sup>13</sup>, o pensar torna-se repetitivo, ruminativo, bloqueando as funções de atenção e memória; a paralisação dos processos de pensamento subtrai o espaço necessário à mobilidade imaginativa e metafórica. Quando o descolamento necessário à *imaginação* se apresenta como uma ameaça, o sujeito não distingue o ambiente ou o objeto de si mesmo; vagando entre realidade e fantasia, vivencia interno e externo como uma continuidade do mesmo mundo, um mundo sem dobras, sem bordas nem fronteiras.

O equilíbrio entre as dimensões de *aliveness* e *deadness* parece sempre estar ligado ao investimento do outro e no outro, um pensar partilhado assegura um ambiente de *devaneio* no qual os sonhos se transformam em projetos e atos criativos. Neste espaço de acolhimento conjunto, é possível sentir, visualizar, experienciar, falar; a dimensão de *deadness* se transforma de 'coisa impensável'

---

<sup>13</sup> Para satisfazer a necessidade de conhecer a sensação de *deadness*, busca-se a concretude de experiências autodestrutivas em pensamentos ou atos. A divisão que se apresenta é entre o bom inacessível e o mau intrusivo. A identificação com o mau persecutório é utilizada como defesa contra a depressão vazia preenchida pelo bom inacessível. O predomínio radical da dimensão de *deadness* provoca o dilaceramento do mundo interno e impede a delimitação de um território para a própria existência.



em experiência viva, simbolizada, deixa de ser um fato cristalizado e se torna um sentimento passível de percorrer outras vicissitudes. Com o esvaziamento dos sentimentos de impotência, o *brincar metafórico*<sup>14</sup> amplia o espaço de jogo e facilita um descolamento que permite outras construções sensoriais e afetivas. O alívio sentido ao emergir da dimensão de *deadness* está associado ao sentimento de que a alma e o meio ambiente não só se reintegraram, mas renasceram. A sensação é de que os sentimentos não mais se dispersam no vazio, mas encontram espaço para se alojarem no interior do outro; as percepções interagem recebendo e processando sensações; sentimentos e pensares participam de uma produção conjunta.

Muitas vezes a comunicação objetiva mais um efeito transformador do contexto do que a transmissão de um conteúdo formal; o contínuo processo de ampliação do campo comunicacional possibilita a escuta do que antes era inaudível, a visão do que fora invisível, e torna possível partilhar vivências que antes só existiam como impassíveis elementos fora da área do *brincar*. Ao atravessar o limiar da audibilidade, é possível mobilizar camadas profundas, incitar regressões, desvelar núcleos psicóticos, flexibilizar defesas, dar vivacidade (*aliveness*) às regiões mórbidas (*deadness*) do contexto.

*Aliveness* – vivo, vívido, vivacidade, realidade, realizar – penso que poderíamos denominar essas palavras de *metáforas* por excelência, *metáforas* do real da vida que nunca se esgotam, sempre alimentadas de sentido pela coisa, pelo verbo em confronto com a existência que refere o humano. Sempre associadas à vivência sensorial, as experiências de *aliveness* dizem respeito às sensações de estar vivo no próprio corpo.

Ogden (2001) ensaia uma *metáfora* na qual compara o *download* de dados no computador com a transmissão de informações do intelecto para a experiência corporal; sua voz sustenta a metáfora que sr. S abraça:

Ogden\_ "É como se o que estava acontecendo em sua cabeça fosse *downloaded* para seu corpo".

Sr. S\_ "Sim, mas ao fazer *download*, mudou. (...) É simplesmente que eu sinto meu corpo estando aqui. Eu quase nunca sinto que tenho um corpo. É um sentimento curioso, eu gosto" (Ogden, 2001, pp. 166-7).

De solitário, desarticulado, apagado, o paciente passa a se sentir cuidado, adquire um corpo psíquico, absorve o conhecimento de que tem um corpo – "não

<sup>14</sup> Sugiro esta expressão com o intuito de sublinhar o *link* existente entre o brincar de Winnicott e a noção de *metáfora* que Ogden desenvolve.

um corpo como ideia ou imagem, mas um corpo vivo com sensações" (*op.cit.*, p.174). Curioso com a *presença de seu corpo*, Sr. S. brinca e ensaia sensações; ao expressar o que para ele é um raro prazer, incorpora uma narrativa histórica da própria vida. Cria-se um ambiente sonoro que integra contornos psíquico e corporal, o que facilita o processo elaborativo. Neste espaço de confiança, ambos vivem a experiência de *devaneio partilhado*. Ogden sublinha que, a partir daí, seu paciente desenvolve um grande senso de *aliveness*.

Em 1997, Ogden aprofunda as noções de *aliveness e deadness*, esta última ele vai associar a 'falta de esperança', 'medo de desconectar', 'estado anestésico', 'morte vivida' e 'estancamento' (que contrapõe a correnteza). De 2001 em diante ele deixa um pouco de lado a dualidade *aliveness e deadness* e desdobra o conceito de *aliveness* associado à experiência do *devaneio*, fortemente embasado na noção de *metáfora*. Neste contexto, Ogden vai desenvolver a ideia de *pensar transformacional* na qual centrar-se à em seus mais recentes escritos.

### 2.3 **Continuidade do ser: comunicação e não comunicação**

“Embora pessoas saudáveis se comuniquem e tenham prazer em se comunicar, o inverso é igualmente verdadeiro, cada indivíduo é isolado, permanentemente não se comunicando, permanentemente desconhecido, de fato não encontrado” (Winnicott, 1963, p.187).

Para algumas pessoas, a sensação de impossibilidade de contato direto com a realidade se coloca como um impasse entre “alcançar o amor ou perpetuar o isolamento”, uma ameaça à comunicação. A primazia da virtualidade e a predominância de estímulos sensoriais sobre elaborações simbólicas acrescentam diferentes particularidades à humanidade contemporânea, multifacetada, marcada por vínculos fugazes e uma tênue linha entre a vida interior e o mundo externo.

O aparelho de pensar origina-se da ilusão de que o mundo é fruto da própria criatividade; esta sensação onipotente abre um campo para a construção de uma realidade interna que reflete as qualidades da vivência de continuidade com o ambiente responsável pela sensação de lugar, um território no qual, esboçadas as fronteiras da superfície sensorial, o ser começa a adquirir sentido. A dialética entre os polos 'Eu' e 'não Eu' possibilita o usufruto do outro como uma continuidade de seu próprio esboço de subjetividade. A dimensão em que o outro, ao se manifestar como um espaço de *continuidade de si*, traduz o sentido da experiência é fundamental para as vivências primevas de interioridade; esta primeira qualidade de intersubjetividade assegura a possibilidade de separação sem destruição. ‘O

estar-em-um é uma condição necessária para a dualidade, e vice-versa' (Ogden, 1997, p.47). Este espaço concebido a partir a relação entre o *Eu corporal* e o *objeto sensação* inaugura as *raízes da criatividade*.

Mas o que acontece quando a comunicação falha? A falta de expectativa subtrai espaço, movimento, diferença, tempo. A sensação de isolamento marca a identificação com a inércia e o *self* caminha para um estado de total indiferença. Rupturas na *continuidade do ser* impossibilitam o uso pleno da função do *cuidado de si*. Com o investimento afetivo esvaziado, ausência e morte se confundem; incapaz de perceber a alternância entre presença e ausência, a enfraquecida função comunicacional do amor não constrói vínculos.

O que impulsiona o sujeito a isolar-se em si mesmo, paralisando processos de simbolização e comunicação a ponto de perder interesse pelo outro e pelo mundo? Na tentativa de preservar um Eu fragilizado, o *verdadeiro self* procura esconderijos cada vez mais recônditos, num processo de isolamento do outro e de si. Em algum grau, a experiência de isolamento é fundamental para a preservação do espaço necessário à unidade do ser. Porém, diante de um isolamento muito profundo, é necessário um intenso investimento afetivo de outro sujeito para o retorno à dimensão relacional da existência.

Gritando ruidosa ou silenciosamente, o corpo demanda o sentido que a alma não conseguiu dar ao conteúdo que permanece dela isolado. Para Winnicott, a comunicação verbal é indireta, explícita; já a comunicação silenciosa, na qual os próprios sentimentos são induzidos no outro, é direta, sem mediação das palavras. Agindo sobre o corpo e sua expressão, a comunicação incorpora-se ao tom de voz, à dicção, ao ritmo da fala, gestos e movimentos musculares, ao funcionamento dos órgãos e a toda manifestação corporal. O vínculo com a alteridade possibilita o desdobrar do pensar e a transformação de potência em ação. “Somente no brincar a comunicação é possível, exceto a comunicação direta, que pertence à psicopatologia ou a um extremo de imaturidade” (Winnicott, 1971, p.80). A 'comunicação direta' é, para Ogden, a *identificação projetiva*, uma forma de romper o isolamento gerado pela incapacidade de circular no *espaço transicional*, uma ligação possível quando não se consegue gerar o estado mental necessário ao *brincar*.

A *identificação projetiva excessiva* estabelece um jogo de poder no qual o material projetado pode submergir no outro ou exercer controle sobre si mesmo, comprometendo os processos de pensamento. É possível comprimir mas não unir,

con-fundir mas não associar, o que gera um importante comprometimento de curiosidade, *insight*, criatividade, comunicação. Segurando frouxamente o tecido do ser, sons, sensações térmicas, luzes, cores, odores são chapados e reduzidos a percepções de um mundo não-interativo, deserto habitado por poucas miragens que não têm realidade separada das sensações que produzem. Na situação de isolamento patológico, é fundamental o trabalho de reconstrução dos vínculos entre sensações, sentimentos, pensamentos, comunicação. Ao tangenciar áreas fragilizadas, a serenidade é ameaçada e o sujeito é atraído a um estado de confusão; por outro lado, a percepção de transformações saudáveis e a descoberta de novos padrões de comunicação induzem a um *upgrade* na forma de estar no mundo. Os impasses que emperram o contexto são importantes oportunidades para a abertura de novos canais de comunicação; o caminho que se apresenta é o olhar, a escuta, a sensibilidade para a própria experiência em diálogo com a alteridade.

Winnicott (1963, p.187) se pergunta: “*Como ser isolado sem ter que ser ilhado? Único sem ser solitário?*” Existem dois grandes desejos e medos que são transcritos em fantasias fundantes da subjetividade, a comunicação e o isolamento. Ao mesmo tempo em que o contato com o outro é constituinte e transformador, sua presença amedronta e provoca fantasias de ser infinitamente usado (encontrado, comido, cuspid). Este autor parte do pressuposto de que existe em cada pessoa uma essência verdadeira que funciona como um santuário inviolável, refúgio isolado da ameaça de invasão da alteridade. Neste lugar silencioso, predominam sensações de tranquilidade e quietude. A preservação desta qualidade da experiência é inerente à busca pelo sentido e ao processo contínuo de constituição da própria identidade. Esta dimensão está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento de uma *técnica pessoal de comunicação* e de defesa contra a violação do *verdadeiro self*. A subjetividade não tende à desorganização, a *não comunicação* pode ser uma busca pela dimensão experiencial que possibilitará a produção de sentido. O equilíbrio não se encontra no antagonismo; a dialética entre os movimentos de comunicação e *isolamento* compõe o ser num pluralismo que não se funde em uma unidade de sentido. Vínculos entre forças multidirecionais constituem o processo de atribuição de sentido que se desdobra ao longo de toda a vida.

O diálogo com a alteridade constitui um ponto de vista e a descentralização desta perspectiva; a experiência simultânea de se ver refletido em um outro fora de si e estranhar aspectos próprios espelhados no outro sustenta a percepção da

diferença e possibilita a elaboração de uma importante qualidade subjetiva, a reflexão; neste espaço reflexivo é possível estranhar-se como outro de si. Esta dimensão transicional da comunicação potencializa o uso criativo e prazeroso de todas as linguagens – verbais, corporais, artísticas, amorosas, etc. Há que se deixar abertas portas entre a vida imaginativa e a existência diária.

#### **2.4 Fantasia, imaginação, criatividade**

Para Winnicott (1971) a *criatividade* – impulso integrador da herança genética ao ambiente, atividade em movimento à satisfação – é primária; neste primeiro momento, a *preocupação materna primária* teria como uma das principais funções adiar a necessidade de confronto com o desejo, a constatação da incompletude e a busca por um objeto. A *criatividade primária* é um processo de pensamento que se põe em movimento para dar conta dos pensamentos provenientes do corpo e suas funções em relação com o meio ambiente. A *preocupação materna primária* possibilita à mãe funcionar como o próprio ambiente no qual o bebê desenha os primeiros esboços de ser. A superfície desenhada é não só espacial, mas também temporal; o ritmo proveniente da experiência de ser segurado, embalado, falado, cantado, assegura a sensação de padrões temporais. Neste ambiente, no qual o Eu adquire as primeiras ferramentas para seu processo de escultura, experimenta-se uma sensação de continuidade. Estas ferramentas são, para Bion (1962, 1965, 1967, 1970), os *processos de pensamento*. Na construção de si, do outro e do ambiente, Winnicott (1971) prefere recortar o uso da *criatividade* sob a forma do *brincar*, para ele a transformação das necessidades corporais em necessidades do Eu é operada pela *elaboração imaginativa* da experiência física. Como veremos adiante, Ogden sinaliza que, enquanto Winnicott valoriza a atitude de *holding*, Bion valoriza a *continência*. Apesar de, à primeira vista, parecerem ideias semelhantes, seus desdobramentos são bem diferentes. Com Winnicott pensamos uma sustentação espacial que, em sua preocupação contínua e constante, possibilita o desenrolar da *criatividade*, a criação de mundos dentro, fora e entremeios. Já a partir de Bion elaboramos um aparelho que, em sua *função de continência*, vai dar conta dos 'pensamentos objeto' que invadem este Eu inicialmente corporal. O produto é o aparelho, que é produzido pelos pensamentos encarnados no corpo os quais não se pode digerir. Então, para dar conta destes apêndices que se incorporam impedindo

a inércia do nirvana, algo se põe a trabalho, o aparelho, que somente existe para elaborar o que o corpo não consegue incorporar, o indigesto. A questão é que, no começo da vida, tudo é novo, tudo tem que ser digerido.

“*Continente* (...) não é uma coisa mas um processo: o trabalho inconsciente do sonhar operando em concerto com o pensar onírico preconsciente (*devaneio*) e o processo consciente secundário de pensar. O termo *contido* se refere a pensamentos e sentimentos que estão em processo de ser derivados de experiências emocionais vividas” (Ogden, 2009, p.102, grifo meu).

Esta concepção de Bion difere bastante da ideia de que a mãe positiva o *holding* para que o seio seja criado pelo bebê. O fato de não compreender em sua teoria uma força pulsional primeva com *locus* no *Isto* não impede Winnicott de elaborar a *criatividade primária* como uma potência primordial de transformação; distinguindo-se da primeira, esta força não impulsiona ao objeto, mas resiste à fragmentação dos ritmos impostos pela interação com a alteridade. A integração das necessidades corporais básicas à ilusão de onipotência sustentada pela *mãe ambiente* preenche o vazio com o oferecimento daquilo que é criado pelo bebê. Este vínculo que é construído entre a satisfação das necessidades corporais e a *mãe ambiente* – continuidade entre o corpo do bebê e a mãe – provoca movimento anímico. Com a *criatividade primária*, a alma ensaia seus primeiros movimentos em suas vestes somáticas. O corpo simultaneamente provoca e integra a alma que se origina desta experiência de vinculação entre a bagagem genética e a *mãe ambiente*. O primeiro pensamento metafórico seria, então, o seio – boca/leite/mamada/mãe – e para dar conta dele, o processo de pensamento denominado de *criatividade primária* é posto em movimento produzindo vínculos primordiais. A alimentação se constitui como a função primordial por excelência, uma função vital que nos acompanha por toda a vida. Este trabalho que temos que realizar mais que uma vez por dia, todos os dias, pode funcionar como uma atividade alienante ou integradora, proporcionando uma experiência criativa e gratificante aos sentidos ou acachapante e entorpecente, entupindo o espaço mais básico de criação.

“É difícil dizer se o ar em nossas tripas é nós ou não nós; e realmente não importa. Nós inalamos o ar, tiramos dele o que precisamos e depois de colocar nele o que nós não queremos, nós o exalamos e não nos importamos se o ar gosta disso ou não” (Balint, 1968, p.136).

Problemas surgem quando não conseguimos digerir, quando não conseguimos respirar de maneira fluida. O trauma decorrente da ruptura nesta

continuidade<sup>15</sup> requer um trabalho de diferenciação para o qual o psiquismo ainda não está preparado. O *falso self*<sup>16</sup> vai, então, empreender o trabalho psíquico de controle do ambiente; numa tentativa de retorno ao estado de *continuidade do ser*, amortiza as sensações de invasão e de abandono, preservando ao *verdadeiro self* esta continuidade. Integrando a *função imaginativa* primordial da alimentação, teremos muito mais possibilidades de encontrar saídas criativas para o desastre que produzimos com as sucessivas rupturas na continuidade entre nossos atos e o meio ambiente.

Recapitulando: primariamente, o seio, o leite, a mãe, a fome, a sede, enfim todos os elementos constituintes das sensações provenientes das experiências originais, não são sentidos como algo dentro ou fora de si, mas continuidades de uma mesma existência. Num momento secundário, a *criatividade* é impulsionada tanto por um movimento de retorno a um ser contínuo, tranquilo, quanto por um movimento de ação sobre a realidade, transformação em busca da alteridade. Assim como a comida alimenta nosso corpo e abre horizontes sensoriais vitais para a criatividade, tudo o que ingerimos pode nos alimentar ou intoxicar; todas as interações com nosso corpo, nossa imaginação e com o outro. Aí está o vínculo primordial entre o pensamento de Winnicott e Bion. Não por acaso, para Bion, a *metáfora* príncipes da experiência do pensar é a digestão; para ele, todo o aparelho mental tem por função e se desenvolve a partir da digestão dos pensamentos; os pensamentos alimentam e fazem crescer o aparelho de pensar. O *devaneio* em Bion é esta mastigação que a mãe faz dos pensamentos antes de alimentar o bebê para que ele receba aquilo que pode digerir. Esta ruminação aparentemente sem função que fazemos com o pensar antes do momento da escrita em si é essencial para a transformação do pensamento em palavras.

“Quando estou caminhando naquela nuvem rósea, é a minha imaginação que está enriquecendo a minha vida, ou se trata disso que você chama de fantasiar, que ocorre quando não estou fazendo nada e me faz sentir que não existo?” (Winnicott, 1971, p.52).

Quando a comunicação não tem sentido, o sujeito experimenta uma *sensação de*

<sup>15</sup> Para Winnicott, o trauma não seria constitutivo dos processos de pensamento, mas um acidente de percurso preferencialmente evitável pela sustentação da *mãe ambiente* à *continuidade do ser*. O pensar surge em continuidade aos processos corporais; os primeiros pensamentos – brincadeiras lúdicas com mãos, dedos, boca, seio, esfínteres – vinculam a imaginação dos elementos corporais e suas funções com o meio ambiente.

<sup>16</sup> *Falso self* é uma forma de constituição subjetiva na qual predomina a mente sobre o psique-soma.

*nuvem* e impotência generalizada – como se nenhuma ação pudesse ser transformadora, como se a única relação com a realidade externa e interna fosse de sofrimento, sofrer suas vicissitudes. À *sensação de nuvem* se segue a impossibilidade de se orientar pela experiência real. A incapacidade de ligação afetiva aponta dissociação e fragmentação como saídas possíveis para a preservação de uma subjetividade minimamente suportável; muitas vezes, a fantasia de fragmentação é tão concreta que o sujeito sente e age como se partículas de percepção realmente se desgarrassem de si e penetrassem nos objetos. O excesso de atividade ruminativa característico do fantasiar (que para Winnicott é semelhante ao devanear) suga energia, paralisa a ação e impede o viver criativo. O caráter solipista da atividade fantasística generalizada esmaece o colorido dos afetos. Já o sonhar - "que é viver" - integra passado, presente e futuro. Winnicott (1971) associa o sonhar ao *brincar*, às manifestações artísticas, ao sentimento religioso e ao viver criativo. Articulando *fantasia* à dissociação primária, demonstra que o deslizar da *fantasia* para a *imaginação* possibilita uma maior ligação com a realidade e a concretização de um *viver criativo*. Enquanto o fantasiar ocupa o ambiente interno e controla e possui aquele que fantasia, a imaginação mantém um vínculo com o mundo real, adquirindo significado simbólico. Ao limitar o espaço do pensar a um beco sem saída, a *fantasia* corrobora a dissociação e a ausência; já o desdobrar simbólico do sonhar abre os *portais do devaneio* para caminhos de integração, camadas sobrepostas de sentidos históricos e geográficos integram o pensar aos vários *locus* internos e externos. A antecipação da ação que é própria da *imaginação* está referida a um fator temporal que, unido ao desejo de realização, abre caminho para planejamento e ação. Winnicott (1971, p.56) diz que o fantasiar não tem valor poético, já *o sonho tem poesia em si*: "camada sobre camada de significados relacionados a passado, presente e futuro, interior e exterior".

Neste contexto, Ogden desenvolve suas ideias que veremos em um próximo capítulo sobre a *metáfora* e o pensar poético. A apropriação do próprio Eu se desenrola na relação com a alteridade, esta troca possibilita a substituição das fantasias inebriantes pelos sonhos estruturados que abrem *portais para o devaneio*, o pensar transformacional.

Da colisão das subjetividades anteriores ao encontro emerge uma *borda* (Ogden, 1995, p.3) de onde ecoa o ruído da destruição dessas subjetividades e reverberam as melodias de novos sujeitos que renascem em harmonia. Um campo



de influências mútuas presentifica uma intercorporeidade atualizada a cada momento, abre-se espaço para o reconhecimento da relação e a verbalização da comunicação em símbolos constituídos a partir das protoemoções que fazem parte de um universo comum. A *imaginação* é o instrumento de criação do *brincar* mediado pela interação com a alteridade. *Devaneios partilhados* constituem importantes instrumentos de elaboração; o *brincar metafórico* a partir das fantasias relacionadas ao corpo do outro e das próprias sensações instrumentaliza percepção e comunicação.

Esta terceira dimensão espacial de profundidade traçada na interseção das perspectivas de si e do outro é o *locus da imaginação*. Forças de união e separação operam simultaneamente. O outro é sentido como uma extensão de si e como algo fora de si, criação interna e um sujeito descoberto na realidade. Esta continuidade sustenta a *capacidade de estar só* (existência independente da presença física da alteridade); a percepção da existência do outro ao mesmo tempo dentro e fora de si abre espaço para a dimensão experiencial na qual é processada a ação criadora da *imaginação*. A *destruição criativa* da fantasia onipotente suporta o campo no qual a comunicação com o outro enquanto sujeito é estabelecida; pensares imbricam percepção e *imaginação* ampliando os horizontes da existência e as perspectivas de comunicação madura.

Uma relação entre sujeitos requer preocupação e cuidado no sentido da preservação da alteridade. Para tal é necessário abrir mão da onipotência criadora de uma realidade interna sobre a qual se detém o controle. Esta negação de um poder monolítico sobre a unidade de si impulsiona o movimento de reinvenção criativa da subjetividade – o mútuo reconhecimento da criação de um universo coletivo. A vida corre no embate entre realidade e fantasia, a existência não está circunscrita a nenhum destes mundos isoladamente. Os movimentos de integração e desintegração, interioridade e exterioridade, fusão e isolamento, reconhecimento e negação, criação e destruição se interligam em redes que somente produzem sentido nos cruzamentos de seus percursos.

## **2.5 Dimensão autista-contígua e outros processos primordiais do pensar**

Pensei que Argos e eu participávamos de universos diferentes; pensei que nossas percepções eram iguais, mas que Argos as combinava de outra maneira e construía com elas outros objetos; pensei que talvez não houvesse objetos para ele, mas um vertiginoso e contínuo jogo de impressões brevíssimas. Pensei em um mundo sem memória, sem tempo; considerei a possibilidade de uma linguagem que ignorasse os substantivos, uma linguagem

de verbos impessoais ou de indeclináveis epítetos (Borges, O Imortal).

Ogden baseia-se principalmente em Klein, Bion e Winnicott para elaborar uma concepção de subjetividade cuja base é a interação entre três diferentes dimensões experienciais que criam, negam e preservam umas às outras a cada momento. Ao buscar sentido para vivências mais primitivas e superficiais que as caracterizadas por relações com objetos parciais, próprias da *posição esquizoparanóide* (originária para Klein), Ogden acrescenta a *posição autista contígua* aos modos de organização kleinianos<sup>17</sup>. Mais tarde, enfocando mais a interação entre os polos relacionais do que o mundo interno, Ogden vai denominar essa *posição* em relação ao objeto de *dimensão* da experiência<sup>18</sup>.

O bebê é retirado do estado de passividade pela ação da mãe, que se oferece como superfície continente, o corpo da mãe é sentido como extensão do seu próprio. Levando em conta a ideia de que não se pode cindir o que não chegou a ser ligado, as tarefas *ativas* de expulsão do mau e introjeção do bom seriam impossíveis sem essa vivência de acolhimento na qual as necessidades do bebê são atendidas antes de se transformarem em desejo; assim, sua sobrevivência é assegurada sem que se faça necessário o confronto com a intensidade de uma existência individual.

A dimensão interna da experiência é construída a partir da relação com o outro; essa experiência de continuidade primordial que o bebê tem com a *mãe ambiente* marca o início do funcionamento mental. A *dimensão autista contígua* funda a base sensorial que vai sustentar vivências primordiais de superfície e estabelecer a pré história do pensamento simbólico<sup>19</sup>. Em contraponto com a *mãe*

<sup>17</sup>Um conjunto de qualidades de investimentos pulsionais, afetos, defesas e relações de objeto, assim como uma forma particular de angústia são englobados no que Klein denomina de posição. Do pensamento pré simbólico para o uso articulado dos símbolos, de uma vivência pré histórica para a percepção histórica dos acontecimentos, a posição em relação ao objeto determina o grau de internalização e o tipo de simbolização responsável pela inscrição da experiência na história do sujeito. Klein entende que a *cisão* entre o bom e o mau está presente desde o nascimento. Expulsar as marcas das sensações de mal-estar e tomar para si as vivências de satisfação e prazer é, para ela, um dos primeiros passos no sentido da apropriação ativa da experiência e interação com algo que se situa no exterior. Podemos dizer que, enquanto para Klein o processo mais rudimentar de pensamento é a *cisão* (entre o bom incorporado como objeto interno e o mau expulso para o mundo externo), para Winnicott a forma mais primária de organização da experiência seria a  *fusão* - o outro que é sentido como parte de si. A partir daí, Ogden propõe uma dimensão ainda mais primeva da experiência, na qual o sentido é necessariamente *dado* pelo outro.

<sup>18</sup>A relação entre as dimensões da experiência ‘muda não por meio de sucessões ou progressões de uma para a outra, mas de mudanças nas formas como cada uma contextualiza a outra’ (Ogden, 1994, p.33). Na concepção de Ogden, as facetas subjetiva e intersubjetiva da experiência são simultâneas, não é atribuído qualquer tipo de anterioridade de uma sobre a outra.

<sup>19</sup>Tendo como referência o processo de simbolização, é possível marcar a diferença entre o

*ambiente*, a *dimensão autista contígua* compreende um ambiente sensorial de “relações” com sensações “perfeitas”. Esboços de formas e contornos de objetos proporcionam experiências de expansão e limite do próprio corpo. As sensações de suavidade e dureza<sup>20</sup> constituem os modos fundamentais de organização da *dimensão autista contígua* da experiência, dois tipos de relação com objetos somente reconhecidos como tais por um observador externo. A pele é o suporte primordial no qual substâncias corporais macias (fezes, urina, muco, saliva, vômito) traçam as primeiras impressões; as associações entre essas impressões ordenam os dados sensoriais na vivência de um *Eu corporal*. Mesmo os sons, a variação de temperatura, luzes e cores, provocam sensações de continuidade e de limite eminentemente na superfície da pele.

A geometria do ser busca formas inatas e simétricas que repousam em “mandalas” centradas no impedimento do terror proveniente da separação da mãe (sentida como parte do próprio corpo). O ser centrado na experiência sensorial se constitui como a própria sensação. Com a dimensão temporal única do aqui e agora, a criatividade, as funções simbolizadoras e as vivências intersubjetivas são inibidas e a existência se situa na superfície, esvaziando a distinção entre interior e exterior. Me parece que a diferença entre as manifestações patológicas e as positivamente transformadoras está menos na qualidade dos processos de pensamento do que no uso que se faz deles. Um pensar primitivo permanece sempre funcionando em paralelo aos mais sofisticados processos elaborativos. Ogden considera que este isolamento é uma pausa essencial na tensão e no terror inerentes à imprevisibilidade das relações de objeto, um santuário no qual repousa a angústia intrínseca ao processo de tornar-se humano. “Na ausência dessa faceta da experiência (essa forma de não existência no mundo humano), ficamos sem pele e insuportavelmente expostos” (Ogden, 1990, p. 176).

A *identificação projetiva* e o *devaneio*, se utilizados como mecanismos de comunicação, abrem um campo de investigação dos próprios sentimentos no interior do outro<sup>21</sup>. Quando essa investigação é negada, curiosidade e pensamento

---

autismo patológico e o modo *autista contíguo* “normal” de criação de experiência: enquanto o primeiro é assimbólico, o segundo é pré simbólico.

<sup>20</sup> Outra autora na qual Ogden se sustentou para sistematizar seu conceito de *dimensão autista contígua* foi Tustin (1981, 1990), da qual utilizou amplamente as noções de objeto e forma autistas.

<sup>21</sup> Consideremos os mecanismos de defesa – fusão, cisão, expulsão, negação, *identificação adesiva*, *identificação projetiva*, recalque, etc – como formas de pensar, processos de pensamento. Esta afirmação que parece dizer nada mais que o óbvio contém a interessante possibilidade de

são destruídos e o sujeito vive uma confusão intolerável. As relações que se estabelecem de forma precipitada e prematuramente intensa, sem lastro experiencial para a consolidação de um vínculo verdadeiro, costumam oscilar entre a aderência e um deslizar escorregadio, características de um tipo de identificação que Ogden, apoiado em Meltzer e Bick, vai chamar de adesiva<sup>22</sup>. Esta forma primitiva de comunicação é característica primordial da *dimensão autista contígua*. Se o polo autista contíguo predomina, movimentos corporais funcionam como meio rudimentar de comunicação sem precisar nomear o pensamento. A comunicação não é formatada para um receptor fora de si. Com a criatividade e o investimento em atividades prazerosas bloqueados, o sujeito não deseja o encontro, mas refugia-se num movimento de indiferenciação, isolando-se de si mesmo. A positividade do ‘silencioso *self* do ser’ encontrada nos estados narcísicos originários pode ser um refúgio saudável, uma atitude de quietude e recolhimento contra os embates constantes do confronto com a alteridade. Porém, a cristalização nesta posição encapsula a subjetividade em um estado de vazio – impedido de *brincar*, o pensar se vê preso a amarras ruminativas que o impelem a repetições sem via de condução criativa; incessantes ruídos engarrafam a alma e ensurdecem a escuta e o diálogo; impedido de associar, o pensar isola-se em arquipélagos incomunicáveis. De sentimentos associados ao nada, nada criativo se pode extrair.

A reconquista de uma boa fluidez no diálogo interno depende, muitas vezes, de um investimento do outro; a positividade de um investimento afirmativo e assegurador proveniente da alteridade pode ser a chave para romper o marasmo esvaziador de pensamento e comunicação. A *hospitalidade na imaginação* abre *portais* para a livre associação e expressão, que viabilizam a produção intelectual e artística; ações capazes de efetivamente transformar o ambiente abrem caminho para novas trilhas no pensar.

Um pensar cru provém do corpo para ser cortado, limpado, temperado, cozido, digerido e metabolizado; é ali, na cozinha, que se coloca a mão na massa e as ideias brutas são modeladas em diferentes formas e gostos. Em Bion, o trabalho

---

instrumentalizar estes mecanismos na direção de uma *comunicação transformacional*.

<sup>22</sup> “Uma vez que o corpo da criança se torna equiparado aos objetos sólidos aos quais ela adere, o termo *equação adesiva* pareceria ser uma descrição mais apropriada do que o termo “identificação adesiva” sugerido por Bick (ensaio não publicado). Bick estava obviamente insatisfeita com este termo visto que em comunicações privadas ela modificou-o para *identidade adesiva (...)* *fusão imitativa* pareceria ser uma outra possível descrição” (Tustin, 1990, p.104).

do pensar é o próprio ato de construção do aparelho de pensamento, constantemente burilado em toda a sua diversidade para que sejam alcançadas "performances de alto nível". Penetrando nas camadas mais profundas e aparentemente mais irracionais, desenvolvemos um certo tipo de lógica. Com a sofisticação do aparelho, que para Bion se dá a partir da demanda dos pensamentos, o trabalho do pensar parece situar-se cada vez mais na região de interseção entre os binômios consciente/inconsciente e mundo interno/externo. Nesta região de dupla interseção se exerce a labuta ininterrupta de molde, corte, costura e caseamento do turbilhão pulsional no embate com a alteridade; o exercício da manufatura do pensar em pensamentos é um trabalho eternamente elaborado, como o manto de Ulisses tecido por Penélope. Os símbolos permeiam nosso sentir e perceber reinventando-se em uma gramática sempre no prelo. Você que habita meu pensar, formata minhas leis de concordância, minha sintaxe. A estética é um acordo de cavalheiros, sempre a se redesenhar... Uma vez imersos nos símbolos, não emergimos deles jamais. O diálogo que se dá no interior da alma conecta-se intimamente aos diálogos que se desenvolvem nas relações humanas. Em associações subjetivas e dialógicas, analógicas e digitais, representamos afetos e coisas, atos e estados do corpo. Os *links* dentro e fora, lógica formal e imaginação, são operados *na* relação, lugar em que a criatividade se faz ato. No *espaço transicional* acontecem trocas entre diferentes qualidades de pensamento e comunicação. O caminho do meio busca um equilíbrio entre o acachapamento e o esgarçamento deste espaço de trocas, o cultivo de um campo fértil para um pensar criativo e produtor de *pensamentos transformacionais*.

*A capacidade de amar*, amar a vida, amar a si mesmo, amar a alteridade (com a marca da diferença inerente à constatação da singularidade passível de ser reconhecida como semelhante) – este exercício constante de abnegação das próprias certezas, valores, memórias, projetos pessoais, em prol da escuta e do acolhimento do que o outro tem de mais verdadeiro que é sua peculiaridade própria, muitas vezes incompreensível por identificação – parece ser o caminho, a abertura de uma brecha no estado de paralisação do pensar vazio. Este espaço no qual os processos de pensamento podem dormir, despertar e ensaiar um estado de sonho, tem a dupla função de suportar investimentos positivos e negativos. A sustentação de um lugar passível de conter o vazio de pensamento e o acolhimento dos mais bizarros conteúdos possibilita o engatinhar na direção de

um *estado de devaneio partilhado* que viabiliza a abertura para a criatividade do pensar e a afirmação positiva da diferença.

A partir do exposto anteriormente, podemos compreender *qualquer pensamento como uma forma de comunicação*, minimamente a princípio com o próprio pensador, nunca esquecendo, porém, que sempre se faz implícita a presença da alteridade no diálogo interno, independentemente da profundidade deste diálogo (mesmo que o outro se reduza a uma dimensão de superfície).

A percepção da própria subjetividade está intrinsecamente ligada às relações intersubjetivas e às vivências de isolamento e solidão. As pressões de negação e desintegração marcam presença em toda experiência humana. Em paralelo, Ogden afirma que a qualidade experiencial da *posição depressiva* determina um senso rudimentar de alteridade presente desde o início. Estas dimensões da experiência – isolamento primordial e presença da alteridade – unem-se na noção de que o ser e o outro fazem um; esta parece ser uma ligação significativa entre o pensamento de Ogden e Winnicott.

Somos afetados pelo outro porque suas projeções atingem alvos específicos em nosso mundo interno. Devido ao conhecimento inconsciente dos próprios mecanismos, um capta o lugar no inconsciente do outro que poderá funcionar como receptáculo de sua projeção, um lugar onde já existe algo da mesma espécie. A partir de sua leitura de Winnicott (1971) e seu conceito de *uso do objeto*, Ogden (1994, p.95) afirma que as dimensões de identidade e alteridade, presentes em todo relacionamento empático, são experienciadas pelos parceiros da seguinte forma:

“Você é Eu, preciso fazer uso de você a fim de vivenciar por seu intermédio o que não posso vivenciar sozinho. Você não é Eu, na medida em que eu preciso me despojar de um aspecto de mim mesmo e, na fantasia, me esconder (disfarçado de não-eu) em você”.

Em minha alma, construo uma imagem do funcionamento de sua alma e você, por sua vez, faz o mesmo. Minha comunicação exerce um efeito mobilizador nas suas funções anímicas. O objeto da comunicação não está do seu lado nem do meu, mas no espaço no qual as duas comunicações se encontram. Desta maneira, podemos lançar mão do sistema dinâmico constituído pela rede formada por nossos aparelhos de pensar e, com a utilização de processos homólogos e complementares, colocar em movimento funções paralisadas, desdobrar *metáforas* e reverberar *sobressons*, criar novas relações entre nós.

A comunicação intermediária no *brincar* e todo tipo experiência cultural pode se efetuar de forma silenciosa ou explícita. É importante não confundir silêncio com ausência, enquanto esta subtrai a mediação do diálogo e inibe o *brincar metafórico*, contribuindo para o esvaziamento da subjetividade, o silêncio pode enriquecer a dialética entre nossos sentidos sustentando um espaço que facilita a simbolização. Podemos dizer, com Winnicott e Ogden, que com o *holding simbólico* a dimensão fundamental da não comunicação encontra seu lugar. Estabelecidas bases de confiança com o objeto subjetivo silencioso e fidedigno, a comunicação explícita é desnecessária; a comunicação ocorre de forma imediata, simplesmente por seguir existindo.

O contexto que tem por função garantir um nível suficiente de constância, continuidade e limite para o estabelecimento da comunicação é uma construção que parte do encontro dos duplos do Eu e do outro. Esta interface formada pelos duplos "Eu/meu pensar" e "Você/seu pensar" é um caminho de duas vias.

A simbolização da experiência do encontro é o esqueleto que sustenta os *processos de pensamento*. A expressão das sensações e sentimentos em palavras e símbolos é operada pela produção de emoções compartilhadas. Uma linguagem comum constituída a partir da confiança colabora para o desenvolvimento de recursos cada vez mais sofisticados para o pensamento, a comunicação e a ação.

A alteridade faz a costura do incipiente em formas significativas. A *elaboração imaginativa* da alteridade é função essencial para a construção deste contexto no qual ocorrem os *processos de pensamento* e comunicação. Talvez mais importante do que descobrir nas arqueologias do ser o que provocou uma comunicação seja observar seu potencial transformador no ambiente, o que esta comunicação pode provocar em termos de deslocamento de sentido, o efeito que a comunicação produz sobre o *self* e a resposta que daí advém em atos, símbolos, afetos, o fluxo de aproximações e afastamentos.

Você provoca sentido em meu pensar, minhas associações são investidas por você que me ouve. Sua voz penetra em meu pensar incitando metáforas, mobilizando processos criativos. A criação é sempre conjunta. Nossa comunicação imprime impulsos que remetem a imagens e lembranças, provocam movimentos de envolvimento e desenvolvimento, possibilitam a construção de modelos de decodificação da experiência que se dá no encontro e abrem espaço para a decifração de situações do porvir.

Como associar corpo e *pensamento transformacional*? Pensamento e comunicação são potências de transformação que só se materializam em ato nos corpos, com os corpos. O pensar é necessariamente corporal, qualquer outra forma será um esboço cindido e falho. A identidade está intimamente ligada às sensações corporais, às ideias sobre o corpo, ao pensar o próprio corpo. Se nos encontramos numa situação em que não temos ingerência sobre nosso corpo (doença, confinamento, opressão...) nosso senso de identidade se esgarça, desfia. Por outro lado, também nos iludimos com a ideia de que os 'poderes da mente' são capazes de proteger o corpo contra as intempéries e as vicissitudes da vida.

“É lógico contrapor soma e psique, e portanto contrapor o desenvolvimento emocional ao desenvolvimento corporal do indivíduo. Não é lógico, porém, opor o mental ao físico, pois não são da mesma ordem. Os fenômenos mentais são complicações de importância variável na continuidade do ser do psicossoma, na medida em que contribuam para formar o eu individual” (Winnicott, 1949, p.346).

A compreensão do encontro requer uma observação simultânea dos eixos espaço/tempo em suas dimensões diacrônica e sincrônica de continuidade e contiguidade, descontinuidade e ruptura. A constância do ambiente sustenta a possibilidade de mudança subjetiva. Em uma atmosfera fluida, é possível observar com nitidez os processos intrapsíquicos. É em defesa da preservação da tranquilidade no ambiente que Winnicott propõe a técnica do *holding*, que visa o cuidado com o objeto externo e Bion lança mão da análise do *continente*, enfocando a sustentação da dimensão interna.

O *espaço transicional*, dimensão imaginativa da experiência, na qual realidade e imaginação se encontram, revela a necessidade de ser descoberto e o pavor de ser encontrado, a necessidade de ser entendido e reconhecido e o pavor de ser inadequadamente exposto. Winnicott não enfatiza a perda, mas o espaço entre presença e ausência, a criação, o encontro; ele concebe um sujeito simultaneamente constituído e descentrado de si mesmo, definido por séries de paradoxos<sup>23</sup> de unidade e dualidade que toma forma no *espaço transicional*. Neste lugar é possível partilhar subjetividades sem perder a própria singularidade. O *lugar em que vivemos* constitui o *locus* de imaginação, intuição, *insight*, devaneios, manifestações artísticas, produções científicas, amizades, qualquer maneira de amor.

---

<sup>23</sup> Ogden (1994, pp.45-55) enumera e comenta estes paradoxos: outro como ambiente, outro como espelho, outro como objeto e outro como sujeito.



### 3. **Voz, metáfora, devaneio: um pensar transformacional**

Como pensamos e sonhamos? Em outras palavras, como vivemos, “onde” vivemos? Podemos pensar o *devaneio* como o espaço onde ocorrem as comunicações verdadeiras e significativas, onde arte, amor, pesquisas científicas, o *brincar* acontecem. Como este espaço é construído? Como ele constrói e transforma as pessoas?

A subjetividade é constituída em constante diálogo interno e com a alteridade – *continuidade do ser* em si e no outro, contiguidade do espaço que o constitui e rupturas correspondentes. Este espaço/estado de *devaneio* – dimensão de pensamento e comunicação – sustenta uma potência de transformação totalmente suportada pela criatividade no sentido em que Winnicott entende este termo. Como o *devaneio* se desdobra no *viver criativo*? Quais são os fundamentos de Ogden para falar sobre este *pensar transformacional*?

Delinearemos uma noção de *devaneio* como meio de comunicação e construção de um *espaço compartilhado* – *locus* que media imaginação, memória e percepção e expressa um pensar criado conjuntamente entre eu que escrevo e você que lê e que, para além, continua a se desdobrar em *devaneio*. Apoiando a ideia de *devaneio* como contexto de acolhimento, *hospitalidade na imaginação*, seguiremos o diálogo de Ogden com Winnicott (o brincar, a transicionalidade, o viver criativo, a experiência cultural) e com Bion (*devaneio*, continente-contido, identificação projetiva como comunicação, processos de pensamento). Acompanharemos também a comparação estabelecida por Ogden entre os conceitos de *holding* (Winnicott) e *continente* (Bion) aventando ideias como 'a voz do outro que nos constitui'.

Ainda neste terceiro capítulo, trabalharemos uma concepção de voz falada e escrita que se incorpora em metáforas – o *devaneio* visto como *metáfora do inconsciente*. A noção de *ouvido imaginário* sustenta um pensar poético – poesia entendida como condensação de pensamento. Ogden (1997, 2001, 2005, 2009) estuda a fundo a dinâmica dos diferentes tipos de interação permeados pelo estado de *devaneio*; em paralelo, o autor utiliza a noção Winnicotiana de 'uso do objeto' para desenvolver a ideia de *uso do devaneio* que se dá na *fronteira do sonho*. Para Ogden, palavras faladas, ouvidas, lidas *criam* experiências.

Em seus últimos escritos, Ogden apresenta a noção de *pensar*

*transformacional*, que complementa minha visão de um *devaneio partilhado* desdobrando-se em crescimento interno, desenvolvimento da estrutura do pensar e experienciar o estar no mundo, ampliação das qualidades de vida. Este espaço de *hospitalidade na imaginação* sustenta os processos de amadurecimento, integração e responsabilidade pelo próprio EU, pelo outro e pelo ambiente que se reflete em cada ato e nas idéias intrínsecas de reciprocidade, pertencimento e acolhimento.

### 3.1 **Voz: ambiente sonoro e sensação de contorno psíquico**

"Na saúde a experiência de estar incorporado [ser corporificado] (bodied) e a experiência de estar mentalizado (mind) são qualidades inseparáveis da experiência unitária de estar vivo" (Ogden, 2001, p.155).

Mente é corpo e vice versa. Construção simbólica pessoal, o corpo é acolhido e esboçado pela mente que incorpora sentidos pessoais. Com o uso inesperado e interessante de corpo, *voz*, palavras, comunicamos o desdobramento simbólico das *metáforas*. A dimensão de *aliveness* na comunicação pode ser experienciada em sua dimensão de superfície nos movimentos corporais de aproximação e distanciamento do outro e de si. A *voz*, com seu desenho ocupando o espaço sonoro, forma um *continente* que, com seus timbres característicos que bordeiam o volume no tempo de seu ritmo, sustenta um esboço de alteridade e o constitui integrando-se ao mesmo<sup>24</sup>.

Vivemos um paradoxo entre individualidade e intersubjetividade; privacidade e presença emocional se enlaçam em delicado interjogo. Falar algo em nome próprio e aceitar que o próprio nome é escolha de um outro, reconhecer e fazer uso dos sentimentos surgidos no encontro, são fundamentos para a captação dos sentidos da experiência. Criar uma *voz* com a qual se fala ou escreve poderia ser pensado como uma maneira, talvez a principal maneira, de um indivíduo trazer a vida para si, vir à vida (cf. Ogden, 2001, p.49).

Os sons das palavras encadeiam-se em sentenças que por sua vez têm seus próprios sons. Que qualidades de experiência de vida estão sendo criadas no

<sup>24</sup> A voz da mãe se integra à constituição do bebê, ou nas palavras de Anzieu (1985) "Antes que o olhar e o sorriso da mãe que alimenta e cuida, produzam na criança uma imagem de si, que lhe seja visualmente perceptível e que seja interiorizada para reforçar seu *self* e esboçar seu Eu, o banho melódico (a voz da mãe, sua cantigas, a música que ela proporciona) põe à disposição da criança um primeiro espelho sonoro, do qual ela se vale, a princípio por seus choros, depois por seus balbucios e, enfim, por seus jogos de articulação fonemática". A voz da alteridade compõe em conjunto o senso de Eu, ninado, falado, cantado por um outro que vai fazer parte da constituição da própria superfície.

movimento das metáforas, na dança das vozes que reverberam na *música do que acontece?* Ogden (2001, p.52) sugere que, para escutar e encontrar maneiras de falar sobre as experiências de transformação provocadas pela linguagem, o melhor é ouvir com o ouvido (não um ouvido metafórico, mas o real) e, desta forma, sentir no corpo as sensações e na boca as formas das palavras enquanto as pronunciamos em voz alta.

Podemos dizer, com Ogden, que falar *a partir* da experiência de *devaneio* é diferente de falar *sobre* ela. A compreensão de Ogden de mente corporificada e corpo mentalizado incorpora a ideia de voz à unidade corpo/psique. Pensamento e comunicação concluem sua *função transformacional* com o corpo e a voz; produto de corpo e alma, a voz seria o amalgama destas duas outras entidades que somente são assimiladas de forma integrada. Simultaneamente sensorial e cognitivo, o senso de identidade vem à vida pela mídia da voz; o confronto com a alteridade é refletido tanto no som da voz quanto no conteúdo do que é dito. Esta *eu-dade* (I-ness), "altamente pessoal e ao mesmo tempo o produto da experiência inconsciente partilhada" não é inteiramente conhecida antes de "escutá-la na própria voz e senti-la no corpo" (cf. Ogden, 2001, p.156).

A voz funciona como suporte da vivência de *aliveness* e, desta forma, contribui para a percepção da própria identidade na interação com a alteridade. A capacidade de dar voz às próprias sensações corporais é condição essencial para a experiência de vir à vida integrando físico, emoção e cognição. A *poesia*, como veremos mais tarde, é entendida por Ogden como a expressão máxima da voz, a *poesia* conseguiria captar a essência das palavras e multiplicar seus sentidos de forma a provocar as mais profundas transformações.

Ogden lança mão dos conceitos de Winnicott de *verdadeiro* e *falso self* para esboçar características da voz<sup>25</sup>, mas depois conclui que estes não são os melhores instrumentos para se pensar a questão e enfatiza a operacionalidade de suas noções de *aliveness* e *deadness*. "Dirigir a atenção à experiência de *aliveness* e *deadness* na linguagem me parece ser uma maneira mais frutífera de abordar a questão da voz do que as noções mais estáticas de sinceridade e falsidade, verdade e desilusão" (Ogden, 2001, p.51). A estagnação da voz caracterizaria uma

<sup>25</sup> Por um lado, a voz seria um veículo através do qual experienciamos a nós mesmos, o que iria de encontro à ideia de *verdadeiro self*; por outro, ao dar voz ao *falso self*, podemos nos projetar fora de nosso núcleo verdadeiro e assumir posturas - falsas, irônicas, sarcásticas, etc - nas quais podemos ou não acreditar.

experiência de *deadness*, já a qualidade de *aliveness*, criada no *uso de uma voz própria*, seria a medida do que é mais real, tanto para o falante e o ouvinte como para o escritor e o leitor.

'Qual o som de minha voz?' 'Com a voz de quem ela se parece?' 'Como cheguei a soar assim?' 'Eu quero continuar a soar assim?' 'Para quem ela é endereçada?' 'Como está transformando e sendo transformada nos atos de falar, ouvir e ser ouvida?' Vir a ser na linguagem, esta é uma função da *voz* que confere identidade ao narrador. A *voz* não é algo dado, é necessário conquistá-la. A construção de uma *voz* própria é um movimento fundamental na constituição da subjetividade. *Voz* é uma qualidade de experiência – este uso simultaneamente consciente e inconsciente que se faz da linguagem é uma das muitas avenidas que levam ao senso de *aliveness*, à experiência de si.

Pensar não é somente o que se faz no aparente silêncio de palavras inaudíveis por outrem, falar e escrever (assim como qualquer processo elaborativo, como desenhar, fotografar, compor uma música) são formas distintas de pensar. Para Ogden (2001, pp.49-50), o pensar silencioso (sem palavras expressas) e os atos de traduzir o pensar em uma *voz* (falada ou escrita) são qualidades de experiência totalmente distintas. "Escrever e falar vincula uma qualidade de alteridade que nos proporciona uma oportunidade de escutar como chegamos a ser [ao nosso próprio ser] na maneira pela qual usamos a linguagem". Ele também trabalha bastante a diferença entre a *voz* que se escuta e a que se lê. Na verdade, ele afirma que usando somente os olhos (não lendo com os ouvidos) não se é possível captar os sentidos metafóricos da linguagem – "não sabemos o que a *voz* na página é, ou como chegou lá, ou como desenvolvê-la, mas simplesmente sabemos quando a escutamos" (Ogden, op. cit., p.50). Para o autor, pensa-se na própria linguagem e escreve-se em uma linguagem estrangeira, traduzida no diálogo com a alteridade.

### **3.2 Acolhimento e Contexto: função *holding* e função *continente***

“Assim como Winnicott trocou o foco da teoria e prática analíticas do brincar (como uma representação simbólica do mundo interno da criança) para a experiência do brincar, Bion trocou o foco do conteúdo simbólico dos pensamentos para o processo de pensar e do significado simbólico dos sonhos para o processo de sonhar” (Ogden, 2009, p.17).

Os choros interrompidos e os sonhos que não se pode sonhar precisam ser embalados pela função *holding* para que o sonhador adquira potência suficiente para fazer brotar os choros e sonhar os sonhos. O abraço firme e carinhoso que

contém o corpo e abrandando a angústia é um bom exemplo da função *holding*. Esta não deve ser confundida com a função *contingente*; enquanto o *holding* tem por função manter a unidade do ser (desligando-o da experiência disruptiva do tempo do outro) e permitir seu desenvolvimento, a função *contingente* processa (sonha) os pensamentos derivados da experiência emocional vivida, ou seja, mergulha nas experiências disruptivas para que se possa aprender a nadar em meio a mares revoltos. Tanto a experiência de flutuar nas águas plácidas (e encontrar essas águas límpidas dentro de si) quanto a de sobreviver aos 'tsunamis' são fundamentais para a arte do viver.

Ao analisar os usos dos conceitos de *holding* e *contingente*, Ogden (2005) afirma que estas noções não são opostas, mas diferentes pontos estratégicos a partir dos quais se observa uma experiência emocional. A transição do espaço/tempo 'não Eu' para um Eu que, centrado em si, é capaz de abarcar a interação com a alteridade, é sustentada por ambas as funções que paulatinamente são incorporadas ao sujeito como parte de seu próprio funcionamento.

O tempo construído (relógio, calendário, agenda, compromisso) que urge e impõe ritmo exterior ao corpo e à alma é alienante da *continuidade do ser*. A imposição disruptiva desta construção provoca sensações totalmente diversas das advindas das primeiras experiências de tempo (respirar, pulsar, dormir, acordar, sentir fome, comer, saciar-se, etc); estas qualidades de *aliveness* constituem experiências de estar vivo em um tempo em que o sujeito é um contínuo vir a ser. Com o amadurecimento, introjetamos estas funções, fundamentais para que o *lugar em que vivemos* se situe em um tempo/espaço interno que equilibra (quase sempre de forma harmônica) a paz interior e a interação com o ambiente.

Ogden (2005) refere-se ao *holding* interno como *holding metafórico*, um desdobrador das tendências individuais de forma a possibilitar ao sujeito a apropriação de sensações e ritmos vividos. A internalização deste lugar de águas plácidas que nos envolvem em paz, "lugar de dimensões psicológicas e físicas", possibilita a conexão com o todo. Assegurada pelas qualidades de confiança e quietude do *self* e do outro, a experiência de unidade do ser abre espaço para o *devaneio partilhado*.

Com Winnicott, poderíamos dizer que este processo de internalização da função *holding*, que sustenta experiências emocionais ao longo do tempo, é um fenômeno transicional relacionado à *capacidade de estar só*; estas experiências

aludem a um estado de ilusão compreendido como o espaço intermediário no qual transitam a criação e a descoberta, a construção e o encontro. Ogden sugere que este ambiente de *holding* interno seria a *matriz da mente*. O *devaneio* situa-se neste *espaço de não integração* no qual não há o temor – em estado de relaxamento aceita-se a não orientação; sem a sensação de se perder, descobre-se a própria vida pessoal.  *Holding* é um conceito ontológico, que versa sobre o ser e a relação com o tempo – atento ao fluxo emocional que o perpassa em moto, o ser permanece unidade e processo em constante transformação, realiza a predição de "tornar-se si mesmo numa forma previamente desconhecida, mas de alguma forma vagamente sentida" (Ogden, 2005).

Para Bion (1962, p.46) “a atividade que conhecemos como  *pensar* era, em sua origem, um processo para descarregar a psique dos acréscimos de estímulos, e seu mecanismo aquele que Melanie Klein descreveu como identificação projetiva”. Essa forma primitiva de pensar é inicialmente estimulada pelo corpo, especialmente pelos órgãos dos sentidos. A partir da sensibilização dos órgãos, desenvolve-se a função da *atenção*. O acúmulo e a associação dos registros dessas sensações fornecem subsídios para a *memória* e para a função *pensamento*. Com a memória de registros anteriores, a descarga deixa de ser uma simples evacuação do excesso de estímulos e adquire a função, cada vez mais específica, de ação e transformação da realidade. Nesse contexto, um dos modos experimentais de agir é o próprio pensamento, que recria constantemente a realidade interna.

*Continente* não é o colo da mãe que abraça o bebê, é um processo de ação sobre a própria subjetividade, transformação operada em sintonia com o pensar onírico preconsciente, o *devaneio*<sup>26</sup>. Ogden descreve a função *continente* como um processo de crescimento do qual participa um conjunto de operações mentais que servem à função de realizar, consciente e inconscientemente, trabalho psíquico sobre a experiência emocional. Este conjunto de operações compõe a "função psicanalítica da personalidade", parte constitutiva do aparelho de pensar. A díade continente/contido tem relação direta com a dimensão de *devaneio* na qual pensamentos inconscientes (contido) são sonhados e pensados (continente). Podemos dizer que *devaneio* seria a manifestação máxima da 'função psicanalítica

<sup>26</sup> Bion associa o estado de *devaneio* ao vínculo K, um dos três tipos de vínculos por ele descritos: L (love/amor), H (hate/ódio) e K (knowledge/ conhecimento). Para ele, o que promove a cadeia associativa da *metáfora* é muito mais o processo de identificação do que a angústia; podemos dizer que o vínculo K faz fluir a cadeia associativa, enquanto a angústia tende a paralisá-la.

da personalidade'; englobando simultaneamente consciente e inconsciente, este estado possibilita uma visão estratégica da experiência. A ação de sonhar a própria experiência se associa à lembrança de associações e sonhos de forma a expandir o *contido* que abarca uma complexidade cada vez maior da dimensão emocional primordial

“Quando a relação de continente (capacidade de sonhar, dormindo e acordado) e contido (pensamentos inconscientes derivados da experiência emocional vivida) é de 'mútuo benefício e sem danos para ambos' (Bion, 1962a, p.91), ocorre crescimento em continente e contido” (Ogden, 2005, p.102).

Integrados pela função *continente*, sonho, *devaneio* e reflexão são processos do pensar que correspondem, respectivamente, ao trabalho realizado no inconsciente, préconsciente e consciente, trabalho este, sempre ligado à experiência emocional vivida. A ampliação da capacidade de realizar o trabalho do sonho implica em crescimento no *continente*; a expansão do binômio continente/contido aumenta a curiosidade e a capacidade de experienciar sentimentos em sua extensão e profundidade; com o aumento da permeabilidade dos pensamentos, tornamo-nos mais tolerantes a mistérios, dúvidas, incertezas e elaboramos novos significados emocionais para experiências passadas.

Mas o que acontece quando somos incapazes de elaborar a experiência? Ataques ao processo de ligação entre sonhos, sensações, pensamentos, podem advir de uma atitude continente destrutiva que resulta em compressão de amplitude e profundidade do conteúdo – “o *continente* pode sugar a vida do *contido* deixando cascas vazias do que poderiam ter se tornado pensamentos oníricos” – ou pode ser o *contido* a sujeitar o *continente* a uma forma tirânica de contenção provocando a sensação de perder-se em “um sonhar que como um câncer preenche o espaço do sonho com imagens e narrativas inúteis para o trabalho psíquico” (Cf. Ogden, 2005, pp.103-105). Em ambos os casos, narrativas sem sentido minam o potencial para o *devaneio* e o sonhador se afoga em um mar de imagens desconexas.

“A capacidade de sonhar (continente) requer pensamentos oníricos e pensamentos oníricos (contido) requerem a capacidade de sonhar. Sem pensamentos oníricos não se tem experiência vivida para sonhar e sem a capacidade de sonhar não se pode realizar trabalho psíquico com a experiência emocional (e conseqüentemente, não se é capaz de estar vivo para a experiência)” (Ogden, 2005, p.105).

Enquanto o *holding* assegura um estado de tranquilidade, o *continente* insere as emoções na cadeia simbólica; estas duas funções elaboram transformações

subjetivas que são acrescentadas ao ser de forma a contribuir para o processamento das experiências emocionais. Mais do que autores de pensamentos, somos 'vivididos' por nossos sentidos<sup>27</sup>. O desdobrar em associações entre o material derivado de experiências emocionalmente vividas (*contido*) e a elaboração deste material (*continente*) amplia o espaço no qual são pensados os sonhos e o tempo no qual sonhamos pensares e sentimentos, expande o lugar em que em vivemos.

Ao associarmos a *voz* às funções *holding* e *continente* e, claro, à interação constituinte com a alteridade, fazemos um *link* entre o primeiro Ogden – preocupado com a constituição da subjetividade, especialmente no que concerne às dimensões mais primitivas, mas não menos atuais, da experiência – e o segundo, que vai trabalhar com ideias corporificadas na interação metafórica e poética, como por exemplo, a noção de *pensamento transformacional* que veremos mais adiante.

### 3.3 **Metáfora: Holding simbólico na fronteira do sonho**

A dimensão metafórica da experiência é uma dimensão eminentemente de encontro, encontro com outro de si e troca com o próprio Eu identificado no outro – estranhamento e familiaridade de si no outro e do outro em si. Uma rede de sentidos partilhados se desdobra na experiência metafórica. Ogden entende que a *metáfora* realiza um *holding simbólico*. Esta metáfora do *holding simbólico* sintetiza as funções de *holding* de Winnicott e *continente* de Bion. Para Bion, o que importa é a dinâmica da interação entre derivados de experiências emocionalmente vividas (pensamentos e sentimentos que denomina de *contido*) e a *função continente* do *devaneio* (capacidade de pensar e sonhar os pensamentos). Ele computa essa dinâmica entre *continente* e *contido* como muito mais importante que a exploração de conjuntos de pensamentos e sentimentos em si mesmos.

A *fronteira do sonho* é o lugar onde "a graça e o charme germinam antes de encontrar seu caminho (como que vindo de lugar algum) em uma conversação, um poema, um gesto, uma expressão" (Ogden, 2001, p.7). Notemos a ênfase na ideia de 'lugar', um lugar na fronteira. Nesta experiência de encontro e confronto

<sup>27</sup> O inconsciente não é simplesmente uma maneira de organizar sentimentos e pensamentos regulados por um modo específico de criar vínculos (o processo primário), mas uma *forma de experiência* que por sua natureza não pode ser trazida diretamente à percepção consciente.



com a alteridade, convivemos com dimensões plurais sustentadas na sensação provocada pela imersão no desenrolar metafórico da linguagem. Ogden (2001, p.7) resgata as metáforas freudianas do modelo topográfico para associá-las à *experiência de devaneio* – "o trabalho psíquico que ocorre na fronteira entre o pré-consciente e o inconsciente está no coração mesmo do que significa estar vivo como ser humano". Antenas captam desenhos, concepções que integram as três instâncias (Ics, Pcs, Cs) em *metáforas* que dançam no imaginário comum ao encontro. Mas este lugar não é somente idílico, também lá habitam as sintomáticas formações de compromisso que fazem o *trade-off* entre liberdade/criatividade e segurança. Poderíamos dizer, então, que este é o lugar primordial das vivências de *aliveness* e *deadness*.

Seguindo o caminho associativo da *metáfora* em ordem inversa, poderíamos esquematizá-lo em uma série mais ou menos assim: *metáforas* – cadeias de símbolos – símbolos – abstrações – comparações – protótipos de ideias – objeto percebido fora de si – partes do objeto – *corpo*. Note-se que a *metáfora* faz a interseção e a ponte entre os processos de abstração e concretização sensorial.

A *metáfora* da *fronteira do sonho* faz referência a um campo de força gerado pela coalizão entre o desejo, a necessidade de saber, o impulso por expressão pessoal e a necessidade de ser reconhecido e correspondido (cf. Ogden, 2001, p.10). O desejo e a necessidade de dar voz ao inarticulado nos impulsionam em direção à *dimensão metafórica da experiência*. O *brincar* pode ser outro nome para essa dinâmica na qual *devaneio*, imaginação e planejamento dialogam com a responsabilidade pelo outro e tomam corpo em *experiência cultural*. Se nos afastamos da intimidade da relação com a música, poesia, pintura, humor, conversações ou qualquer tipo de expressão que tínhamos por hábito e que costumava ter o poder de nos tocar em profundidade, somos impregnados por uma sensação de isolamento; a *ação criativa* facilita a comunicação e integra o sujeito ao ambiente. O sonhar que interessa é aquele em que se realiza o *trabalho do sonho* – desdobramento simbólico e emocional que remete à memória e elaboração das experiências<sup>28</sup>. O *espaço transicional* é o espaço da experiência e do *devaneio*. A dimensão de *aliveness* é a do *viver criativo*, onde sonhar, brincar e

<sup>28</sup> O fantasiar (que Winnicott distingue do imaginar/ sonhar, este um pensar criativo) e os sonhos nos quais não ocorre o trabalho do sonho (como os sonhos traumáticos repetitivos) não são considerados, para Ogden, como pensamentos oníricos. São produções psíquicas que não levam à transformação, mas perpetuam o distanciamento de si e do outro, o esvaziamento da subjetividade.

criar estão integrados em experiência. As experiências de falar, ensinar, ler e escrever são formas de sonhar.

Criar e recriar a si mesmo na comunicação com cada pessoa – o constante trabalho da construção de si – carrega a responsabilidade do engajamento na participação do vir a ser do próximo. A vivacidade do encontro ocorre em sintonia com a criação de modos de comunicação particulares à experiência única que acontece no aqui e agora, experiência esta que associa a voz de cada um numa criação nova. A transformação emerge do interior do encontro, da partilha de tempo/espaço com a alteridade; envolver-se com a totalidade da experiência de integração e depois, somente depois (um depois que pode vir a ser simultâneo em alguns poucos momentos de lucidez instantânea), refletir sobre as redescobertas.

Ogden considera potencialmente significativo tudo o que se diz e faz. O *trabalho do sonho* é um trabalho psíquico inconsciente "elaborado por meio de uma conversa entre diferentes aspectos da personalidade" (Ogden, 2009, p.5). A angústia paradoxalmente paralisa e sinaliza múltiplos sentidos; o medo e a esperança de falar sobre o que perturba impulsiona à criação de novas maneiras de comunicar o que mais importa. Falar sonhando é dar vida ao sonho. A realidade onírica criada através da fala pode tomar a proporção da própria existência no exato instante do *devaneio*. Ogden inverte o sentido freudiano da via régia: o *devaneio* não processa o pensar inconsciente em símbolos conscientes, mas transporta o pensar consciente para a realidade onírica na qual a multiplicidade de transformações é muito mais intensa; ao se lançar mão dos mecanismos do processo primário, a atribuição de sentido simbólico à experiência é profundamente enriquecida. O que importa não é a tentativa, mas a ação, o que efetivamente se faz enquanto se tenta fazer algo acontecer. Abrir mão das certezas anteriores ao encontro (encontro com o outro externo e com o outro de si mesmo, aquele que suporta a dança da mudança), abrir espaço dentro em si para a experiência de se perder sem se perder na angústia do não saber (não saber como ouvir, falar, agir), sonhar a si mesmo no vir a ser. O *trabalho do sonho* abre *portais* para a reflexão sobre a capacidade de gerar experiência – o *devaneio* é metaexperiência.

### **3.4 Brincar metafórico: entrelaçar palavras e sobrepor sobressons**

Que qualidades de interação (com o outro e com nós mesmos) provocam

transformações efetivas e positivas na forma de perceber, comunicar, enfim, de estar no mundo? Como experiências de ler e escrever participam das transformações em nossa maneira de ser e pensar?

No percurso de autoconhecimento faz-se *princeps* a elaboração do diálogo interno sobre como nos sentimos na interação com o outro, concreto e imaginário, como, por exemplo, nos atos de ler e escrever. Ao tomarmos posse da autoria de parte de nossas vivências, transformamos espectros do sujeito inconsciente em objeto consciente de reflexão; desta maneira, fazemos uso das experiências como criações nossas que podemos nomear e às quais nos referimos. Paradoxalmente, na experiência de encontro com o outro que, inspirada em Ogden, proponho chamar de *devaneio partilhado*, o desdobramento do fluxo metafórico é construído em conjunto; assim sendo, não se pode distinguir tal coisa como sentimentos 'pessoais' ou associações oníricas 'próprias'. De qualquer forma, o que se experiencia em nome próprio está sempre permeado pela interação com a alteridade.

Cito agora um convite de Ogden, a "não ser ensinado, mas descobrir", um convite à experiência, ao processo de contínua redescoberta de "como nos tornamos quem somos". O engajamento a este processo de sonhar nossos sonhos e viver plenamente nosso Eu é uma tarefa constante que deve estar presente em cada ato, em cada gesto. Pensar por si impõe o reconhecimento da repetição de uma grande quantidade de pensamentos de outras pessoas; este processo de redescoberta "implica um ato de liberdade de pensamento e um ato de humildade" (cf. Ogden, 2009, pp.1-2).

“Embora existam centenas e de fato milhares de metáforas para serem descobertas, todas elas tem suas raízes em uns poucos padrões. Mas isso não precisa nos perturbar, já que cada metáfora é diferente: cada vez que o padrão é usado, as variações são diferentes” (Borges, 2000).

A observação de Borges é uma *metáfora* em si; somente umas poucas qualidades nos fazem humanos e cada pessoa é única, feita de combinações deste pequeno número de qualidades. Vozes dos antigos amores, das leituras mais marcantes, a melodia da própria voz, sons das vozes ancestrais de um imaginário comum; todas essas vozes habitam a linguagem com a qual se cria uma voz *própria*. O diálogo com Borges e Frost propicia a reflexão sobre a capacidade de gerar experiência – sua leitura é um convite à experiência do *devaneio*.

Elaborada por Ogden a partir de um poema de Frost (1942c) que veremos no

próximo capítulo, *sobressom* é uma noção bastante interessante por agregar diferentes ressonâncias presentes na voz falada e escrita. Ogden (2005, p.29) diz que a música do *falar como sonhar* é uma troca íntima, em múltiplas camadas de tons de voz, ritmos do discurso, *sobressons* de palavras e frases. Os *sobressons* ressoam as vozes passadas na história do falante e do ouvinte, do escritor e do leitor, não somente as vozes efetivamente escutadas, como também vozes ancestrais pronunciadas pelos antepassados e pela herança cultural; assim, são elementos fundamentais para a criação e sustentação do espaço de *devaneio partilhado*. Não se aprende somente um vocabulário ou se adquire um sotaque, uma entonação, a língua é parte constituinte de nosso senso de identidade; em nossa voz está a marca dos *sobressons* das vozes de nossa história e, mais além, de nossa ancestralidade. "Os *sobressons* são lembranças do que se perdeu" (cf. Ogden, 2001, p.59). Contudo, mais importante do que o que se foi é a voz experienciada aqui e agora, encharcada de *sobressons* com os quais se pode brincar e desenhar novas ressonâncias; brincar com as lembranças das vozes de pessoas que partiram e não serão mais ouvidas, brincar com a herança pessoal e cultural, desenhar *devaneios* de futuro.

Ogden (2001, pp.74-75) entende a voz como uma *experiência de devir do self*. "É um engano dizer que a voz é uma expressão do *self* já que isto sugere que existe um *self* que está falando pelo indivíduo (como um ventríloquo), dando forma audível a si mesmo"; esta metáfora do *self* como um ventríloquo mostra, de forma muito interessante o absurdo que seria imaginar a voz como expressão do mundo interno. O indivíduo não é manipulado por um *self* interior, ele é a própria experiência de *self*. Não somos afetados por este sistema de necessidades, desejos, significados que denominamos inconsciente, nós *somos* este sistema, assim como somos os corpos que se levantam da cama pela manhã. O *trabalho do sonho* e a operação do *devaneio* criam expressões que se aproximam, não por equivalência, mas por similitude, da experiência inconsciente.

Com o *uso da voz* ao longo da própria história, sensibilidade e personalidade integram-se à linguagem, que adquire uma forma pessoal. "A voz individual não está descansando, esperando pelo momento de ser ouvida". Falar é uma ação, a voz só existe no instante em que é proferida. Voz é apropriação subjetiva, o ato do falar é parte fundamental da constituição da subjetividade. O ser é *na* experiência, o ser é *a* experiência. Falar e escutar a si mesmo, assim como escrever e ler com o

*ouvido da imaginação*, são experiências de *aliveness* relacionadas à capacidade de capturar e fazer uso dos *sobressons* e, com eles, criar vozes com as quais é possível trazer a si mesmo à vida.

"Os nomes que temos para os sentimentos – medo, solidão, desespero, alegria, etc – são rótulos genéricos para categorias de sentimentos, e frequentemente abarcam muito pouco da experiência individual única do narrador em um dado momento" (Ogden, 2001, p.25).

Onde, no seu corpo, você sentiu o sentimento? O pensamento que associa o nome do sentimento à descrição de sensações corporais é necessariamente metafórico. A *metáfora* opera um mapa virtual das sensações que um dado sentimento provoca na superfície corporal e pelas quais é provocado. A *metáfora* dança entre similitudes e diferenças. A *metáfora viva*, este espaço nunca totalmente preenchido de possibilidades, não se encerra em exatas equivalências. Ideias, sentimentos, sensações expressam a experiência atual de como foram sentidas vivências passadas; a tentativa de partilhar sentidos envolve, necessariamente, o engajamento no *uso da metáfora*.

O *brincar metafórico*, inaugura vias associativas que, com alguma tensão inerente, possibilitam o partilhar do próprio *self* com o outro e a associação de experiências presentes com acontecimentos e imaginações. Em seu desdobrar, os pensamentos brincam com os sentidos, incorporam sensações e sentimentos. Para Ogden (2001, p.36), o *insight* é simultaneamente um veículo de substanciação de *Mim* (objeto) e de elaboração do *Eu* (sujeito). O indivíduo (objeto) é invisível ao *Self* (sujeito) até que *metáforas* para *Eu* sejam usadas para criar e descrever *Mim*. Fagulha que acende o brilho da *metáfora*, o *insight* é um facilitador da transformação da experiência em um objeto que pode ser 'visto'. Originalidade não é algo a ser conquistado ou mesmo buscado fora de si, é o fluir do *self* aliado à labuta da construção diária. Pontos de referência a partir dos quais a cadeia associativa se expande e recolhe, os símbolos marcam a via de raciocínio da *metáfora* dando forma e substância emocional ao *self* como objeto *Mim* e, em paralelo, servem como espelhos nos quais o sujeito *Eu* reconhece e reinventa a si mesmo. O *insight* é a parte do processo elaborativo do *pensar transformacional* da qual temos consciência. O *brincar metafórico* não muda o passado, mas permite criar novas compreensões do mesmo, transformando as vivências. Seu potencial transformador realiza mudanças no modo de experienciar o presente e nas perspectivas de futuro.

Mas cada *metáfora* tem seus limites, em algum lugar ela se rompe. Ogden faz referência a dois *limites da metáfora*: as qualidades da experiência que se situam fora da linguagem, que não se pode expressar em palavras ou mesmo vivenciar conscientemente, e o ponto onde a *metáfora* se rompe e interrompe a produção de desdobramentos de sentidos. Frost (1930, p.723) descreve este limite assim:

"É tocar e seguir com a metáfora, e até que você tenha vivido com ela tempo suficiente, você não sabe quando ela estará partindo. Você não sabe o quanto pode colher e quando ela vai cessar de dar frutos. É uma coisa muito viva. É como a vida em si mesma".

De repente te escuto de uma forma nunca antes percebida, mas há muito 'rolando' entre nós. O movimento das *vozes*, expressões que insistem nos rostos, a dança dos corpos, gestos que desdobram uma miríade de sentidos, descortinam possibilidades de experiência no que antes parecia o mesmo. O mesmo bom dia, fogo acende o fogão, o mesmo café, louça suja no fundo da pia, a mesma água cai da torneira; mas a chama faz brilhar outros raios, outro fluxo liquefaz o pensar. Novos aparentemente pequenos detalhes descortinam diferentes formas de alinhar o corpo, entonar o dia bom, desenhar a perspectiva do gesto, a intenção do olhar. O que 'rola' é um *devaneio partilhado* que habita o dia a dia tanto quanto a louça suja. A possibilidade de fazer de café, louça, fogo, água, *metáforas* para o encontro é o que caracteriza a *poesia* de ser humano. A linguagem do dia a dia está repleta de *metáforas*, embora quase sempre ou mortas pelo efeito da superexposição ou dificilmente detectáveis como *metáforas* porque já fazem parte integrante do sentido da palavra. Para Ogden (2001, p.30), a *poesia* é a forma verbal que explora o ápice da possibilidade de desdobramento da *metáfora*. É tarefa dos poetas, artesãos da palavra, liberar sentidos das velhas *metáforas*.

Sujeitos que se dão as mãos e partilham inteiros o desenrolar dos sentidos, respeitando a privacidade do espaço particular, criam uma *dimensão metafórica comum*. Qualquer maneira de brincar vale a pena, não exclusivamente com palavras, mas também com música, imagens, gestos... Ogden (2001, p.32) vê "o brincar, em todas as suas formas, como metafórico no sentido de que o brincar está enraizado na experiência de relacionar entre si diferentes aspectos da experiência de novas e interessantes maneiras". O *brincar metafórico* não é um fio de cadeia associativa, mas uma rede de experiências e visões das relações entre os sentidos – significados, dimensões sensoriais e emocionais. A *metáfora* é uma

forma passível de ser ouvida, sentida, um instrumento que opera *links* entre pensamentos, sentimentos e a alteridade, poderosos instrumentos de comunicação com os quais se pode falar sobre os reflexos das dimensões inalcançáveis à consciência, sobre os quais se pode refletir.

"A experiência inconsciente só pode ser 'vista' quando representada metaforicamente para si mesmo" (cf. Ogden, 2001, pp. 37-39). "Sonhos são metáforas, devaneios são metáforas, sintomas são metáforas da experiência inconsciente" (Ogden, 2001, p.41). *Metáforas* não são *flashes* do universo inconsciente, mas expressam similitudes a seu funcionamento. O *devaneio* é uma avenida que dá acesso e cria sentido à experiência do *brincar metafórico*. Para atingir sua capacidade plena de reflexão, o *devaneio* não pode ser uma viagem de domínio, invasão ou arrombamento dos limites de si ou do outro; a sobreposição e o desdobramento de estados de *devaneio partilhado* só ocorrem com o afrouxamento das bordas das unidades individuais de maneira a ser criado um campo comum ao encontro. Para seu cultivo, o *brincar metafórico*, no qual palavras se vinculam a um processo reflexivo, precisa de um campo protegido. Com a privacidade de cada um respeitada, brotam flores e frutos do *devaneio partilhado*.

O cultivo da criatividade encerra uma rede de feixes de dualidades como: singularidade/pluralidade, unidade/multiplicidade, individualidade/intersubjetividade. O *brincar metafórico*, via régia do *devaneio partilhado*, abre os *portais* da verdade, o reino onde é possível experienciar o *Ser* ele próprio. Movimentemos entre a convergência de díspares sentidos, experimentemos divergir de sentidos pares. A experiência de *metáforas* em movimento incita os sentidos à expansão dos próprios limites.

Infinitos seres do Eu, personagens de nossa existência, caminham lado a lado com o *tigre*, clareando obscuridades, obscurecendo clarificações. O *brincar metafórico* situa-se na fronteira entre o pensamento lógico formal, responsável por nomear acuradamente pensamentos e sentimentos, e o *devaneio*, no qual podemos apreciar as 'maravilhosas indireções' do *pensar transformacional*.

### **3.5 *Devaneio partilhado: Guiar o leitor a sentir***

O *devaneio* pode ser entendido como a *metáfora* primordial do inconsciente partilhado. A experiência de *devaneio* toca as bordas do inconsciente; sua

manifestação ocupa um lugar tênue e frágil na memória consciente. Mais do que autores de pensamentos, somos 'vivididos' por nossos sentidos – sentimentos e sensações bem temperados pelas vivências inconscientes. A necessidade de privacidade do *self* dificulta a sustentação de sua lembrança. Um *devaneio* que parecia vívido pode desaparecer em seguida, deixando um rastro de afeto inespecífico. Nosso pensar consciente é amplamente limitado pela lógica sequencial de causa e efeito característica do processo secundário. Já na via onírica, circulamos por trilhas libertárias, o traçado de múltiplas perspectivas enfoca uma variedade de pontos de vista e momentos simultâneos. "Uma única figura ou situação pode agrupar uma vida de experiências – reais e imaginárias – com uma ou muitas pessoas" (Ogden, 2009, p.10). Mas o *devaneio* não é uma parte da experiência inconsciente que se desvela em percepção consciente, até porque uma experiência inconsciente não se torna consciente, uma experiência qualitativamente nova é criada.

A experiência atual aciona a *memória viva* – a especificidade das ações que se desenrolam neste contexto está ligada ao arquivo de experiências anteriores, minhas e suas, desde as mais primevas. Provocando e sendo provocados pela relação sempre móvel entre memória, percepção e imaginação, sentimentos temperam devaneios. Experienciando realidades partilhadas, nos disponibilizamos a imaginações não menos reais e envolvemos a vida no colorido dos sentidos. Trilhando as aventuras do *devaneio*, inscrevemos experiências na história pessoal a partir dos traços de nossa trajetória comum. Uma harmonia de sentidos ressoa na comunhão de nossos encontros e desencontros. Integrando memória e imaginação, o estado de *devaneio* exerce a poderosa capacidade de transformar a maneira de observar, se relacionar e produzir a própria realidade. Absolutamente presentes e inexplicavelmente ausentes, acolhemos mútuas fantasias; personagens das mesmas, satisfazemos nossas necessidades de amor e compreensão. O *devaneio partilhado* abre um campo de investigação e comunicação no qual é possível conhecer as próprias sensações e sentimentos no interior do outro, que passa a fazer parte não só de fantasias, mas também do ambiente que contém essas fantasias.

Abertura para o descortinar de novos pontos de vista e perspectivas, novas correlações, o *devaneio partilhado* é uma dimensão na qual está preservada a linguagem simbólica, paralelamente estão incluídas percepções corporais e vasta



gama de materiais – o traçado de novas linhas e planos ligam desenhos, alguns primordialmente dispersos e disformes, outros absolutamente originais, fruto de *insights* estéticos, sempre enraizados na história pessoal. Íntegros pensamentos vinculados à percepção das emoções ampliam o universo de recursos e investimentos no sentido da transformação positiva do meio ambiente. Estado vivencial intermediário entre a experiência sensorial e a interpretação simbólica, este universo imaginário partilhado descortina o novo que somente o encontro entre seres íntegros e totais pode cunhar – os sentidos inauguram vias para o planejamento e a realização de projetos de vida, a construção de novas maneiras de estar no mundo.

A comunicação referida ao modo como o outro fala, pensa, sente e se comporta é marcadamente diferente do discurso que tem o conteúdo simbólico como referência única. *Atos simbólicos* comunicam e sustentam o *devaneio* em um clima afetivo saudável. Acompanhados ou não de palavras, movimentos responsáveis por sustentar o *devaneio* têm por objetivo primordial, não a expressão simbólica, mas a construção do *contexto experiencial partilhado*. A expressão facial e corporal, o tom de voz, uma risada, qualquer ação adquire função de comunicação; estes movimentos são produtores e produtos do contexto que nada mais é do que o conjunto constituído pela interação entre os modos de sentir, pensar, imaginar, agir, criar de cada um.

Deixemos que as palavras nos toquem e marquem sua presença ativa; se expressarmos consistentemente os sentimentos em palavras, o *devaneio partilhado* pode envelopar dispersões simbólicas. Disponibilizamos nosso espaço interior para a criação de um *parceiro virtual* de quem se pode lançar mão e interagir, estas interações possibilitam a criação de vias através das quais sensações, sentimentos, pensamentos são transformados em comunicações. O mundo interno de ambos integra o *devaneio partilhado*. Estabelecido o campo em que estas informações podem ser processadas, as vivências que estavam impedidas de serem vividas são subjetivadas no veículo fundamental de comunicação denominado amor. Com a experiência amorosa não se descobrem significados estanques para o passado, mas surgem sentidos que sustentam o próprio ato de experienciar a vida, a própria existência.

Ogden (2005) considera a *metáfora* "o mais profundo pensar que podemos ter". A *metáfora* é o instrumento por excelência da *voz* e da *poesia*. Na *poesia* a

*metáfora* impera, cada palavra condensa possibilidades de expansão de sentido em uma multiplicidade de leituras. A labuta diária com as *metáforas* encerra um diálogo constante com o outro em si e o mesmo na alteridade – similitudes e diferenças, harmonias e dissonâncias, angústias e paz no espírito que foi ao confronto. Liberdade à fruição do pensar bem temperado! Somente na cozinha, no ato de cozinhar pra alimentar diariamente a alma é possível percorrer o caminho do meio, de outra forma, o pensar se torna incorpóreo...

“A 'ficção' que é criada em palavras precisa refletir a realidade do que ocorreu. A experiência daquela realidade permanece viva, não somente em forma de memória, mas na maneira pela qual o escritor foi e continua a ser transformado por ela” (Ogden, 2005, p.110).

Passar para o papel o que já se elaborou é bem diferente de escrever para descobrir o que se pensa; neste caso, o ato de escrever é o próprio ato de elaboração, um processo de composição reelaborado a cada revisão. Redescobrimo o sonhar a si mesmo no ato de ler e escrever, o diálogo interno que o escritor tem com um personagem imaginário que denomina de "leitor" é perpassado pelo prazer de fornecer a este personagem um vislumbre da natureza de sua experiência na escrita. "Parte de se tornar um escritor é desenvolver um modo de vida naquele estado enquanto se vive o resto da vida (isto é, ser marido, pai, analista, amigo, etc)" (Ogden, 2005, p.118). Imaginemos, então, que o escritor trava um duplo diálogo, simultaneamente com um outro que é personagem de si mesmo e consigo próprio no leitor que imagina. Já o leitor, ao ler em voz alta, ouve a espessura do som da própria voz adquirindo formas embaladas por um ritmo que é composto pelo texto e a sensação da leitura. As palavras suportam ideias e emoções; a percepção da escolha das palavras e da estrutura das sentenças do autor descortina sentidos que se integram à experiência de leitura.

“As palavras não somente re(a)presentam a experiência de quem fala ou escreve, elas criam uma experiência pela primeira vez no próprio ato de serem lidas/faladas/ouvidas” (Ogden, 2009, p.8).

No *devaneio* da leitura os mais primitivos e os mais maduros aspectos do Eu se comunicam e se transformam mutuamente. O *devaneio* sobre um texto é o trabalho a partir do qual se constrói algo de si com a leitura. O pensamento pede para ser sonhado. Nossos *devaneios* demandam que suportemos uma ação, a ação de construir uma verdade, ainda que imaginária, a verdade de nossa própria demanda. Ao transformar a descoberta do autor em uma descoberta própria, realizamos um *ato criativo*.

Minhas descobertas em confronto com um texto são necessariamente

diferentes das suas, pois cada leitura é única; trabalho do *devaneio*, a leitura é construção de algo próprio e singular. O que podemos fazer com o texto é o que importa, uma criação da qual o texto é o gatilho, a fagulha e o ponto de apoio, o terreno sobre o qual caminhamos. Ler e escrever são veículos para a construção de emoções, "experiências de fazer algo de si com a beleza e o poder extraordinários da linguagem usada como expressão artística" (Ogden, 2009, p.13).

“O lugar onde se começa, além de prover um elemento estrutural importante à história, (...) faz uma declaração implícita importante sobre a maneira de pensar do escritor, o tipo de coisa que ele percebe e dá valor e, em particular, quais entre o número infinito de conjunturas nesta experiência humana merecem um lugar de destaque na contação da história” (Ogden, 2005, p.112).

Quem conta um conto aumenta um ponto. Ou quem sabe subtrai, substitui ou modifica o sentido? Para Ogden, "contar é construir uma nova experiência verbalmente simbolizada". Por outro lado, ele afirma que as experiências não podem ser contadas ou escritas, pois "as experiências não vêm a nós em palavras (...) uma experiência é o que é" (Ogden, 2005, p.110). Ele está se referindo à percepção sensorial dos acontecimentos. Claro, não podemos reproduzir uma experiência em palavras, o que se pode é provocar uma experiência no leitor, ou no ouvinte, daí a ideia de *guiar o leitor a sentir*. Traduzidas em símbolos, as sensações incorporam *status* psíquico e adquirem sentido. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que o autor afirma que não se pode "falar ou escrever o aroma de café ou o gosto de chocolate", ele sublinha a importância de criar para o leitor a *música do que acontece*. Ao incorporarem uma narrativa, processos físicos podem ser recodificados pelo leitor em sensações; as palavras não são simplesmente o suporte de símbolos, mas entidades concretas passíveis de serem experienciadas pelos sentidos. Não se conta uma experiência como foi, mas como pareceu ser, com *metáforas*.

Winnicott era um mestre no uso subliminar de *metáforas* a ponto do leitor não se dar totalmente conta de que nelas o sentido está sendo construído. Sugiro que pensemos a experiência de leitura a partir das funções *holding* e *contínente* – este estado de *devaneio* nos eleva e enleva a uma dimensão onírica acolhedora; embalados pela leitura, suspendemos as ansiedades das ações que urgem no dia a dia, também o ato de ler nos mantém imersos em um funcionamento mental que incita à mudança da própria forma de pensar ao conter e, de certa forma, guiar o fluxo simbólico sugerindo novos atalhos e caminhos. O embalo rítmico da

experiência de leitura afasta a implacável alteridade do tempo construído e, desta maneira, assegura o espaço contínuo, *devaneio* do ser. Ao nos deixarmos levar pela imaginação do escritor, incorporamos esta experiência no cabedal de informações que instrumentalizam a navegação em nossa imaginação. Neste espaço metafórico de *holding*, que imagina a realidade e realiza o sonho, o simbolismo se enraíza no tempo – não somente o simbolismo, mas o próprio ser, que tem preservada sua experiência de estar vivo num contínuo vir a ser.

Ao propiciar ao leitor, na experiência de ler, a vivência de algo que se assemelha à experiência que teve, o escritor está criando com palavras uma imaginação – um processamento imaginativo sobre uma experiência, uma ficção. Este senso de realidade da ficção e a possibilidade que ela apresenta de trabalhar concretamente com o material imaginativo é de interesse central na obra de Ogden; a associação entre *metáfora*, *voz* e *poesia* nas experiências de ler e escrever parece ser um ponto nodal em seu trabalho mais recente.

Há uma angústia intrínseca ao processo de transformação do *devaneio* em palavras – algo que se pode observar concretamente refletido no papel ou no brilho da tela. A sensação de *deadness* está ligada à interrupção na continuidade do senso de *self*. *A noite escura da alma do escritor* é uma expressão utilizada por Ogden que me remete diretamente aos escritos noturnos de Bachelard e seu estado de *devaneio*; sinto que esta *noite escura* de contemplação e inquietude traduz o estado paradoxal de acolhimento dos próprios sonhos elaborados no árduo trabalho de reflexão da alma em produção literária. Este *estado de sonho* que possibilita a criação se situa no limiar entre *aliveness* e *deadness*.

Para Ogden (*op.cit.*, p.121) ler em voz alta o que se escreveu é o melhor "detector de embromações" que há. Com esta prática, podemos observar se estamos fazendo uso de frases feitas (jargões ou *clichés*), repetindo ideias nossas (versão reciclada de escritos anteriores) ou imitando outros autores, se a linguagem está prolixa, tediosa, pretensiosa, presunçosa ou exibicionista.

Escrever exige ação e entrega, entregar-se a um estado meditativo de *devaneio* ao mesmo tempo em que se trava uma árdua luta com palavras e pensares. "Aprender a guiar o sonho de alguém envolve uma vida de leitura e escrita (...) O tempo necessário para escrever precisa ser criado – não está simplesmente lá pedindo para ser usado para escrever" (*ibid.*, p.117). Ogden nos incita a ousar, brincar com a forma, experimentar; mas esta aproximação entre o

texto científico e a obra de arte de maneira alguma é entendida por ele como uma atitude displicente, relaxada, ou um vale tudo, pelo contrário, ela exige a busca de uma forma de expressão que remeta o leitor a uma experiência de transformação de si no contato com o texto. Ogden não vê de forma romântica o *sonho guiado* que é escrever, como se fosse presente de uma musa, um estado encantado de ser. "Quando não sou capaz de viver na fronteira do sonhar – por exemplo quando estou cansado ou preocupado – minha escrita pode ser coerente, mesmo convincente em sua lógica, mas lhe falta um pulso" (*ibid.*, p.118). Escrever não é um transe passivo, para *guiar o leitor a sentir* é necessária uma disciplina de trabalho e domínio das próprias emoções de forma a não evitá-las, mas saber navegar por elas e transformar a experiência em *metáforas* capazes de provocar um estado de *devaneio* naquele que lê. Uma escrita madura suporta excitação e ansiedade sempre latentes. Acompanhado da sensação de que não há nada no mundo que se deveria estar fazendo naquele momento, o exercício da escrita ocorre em um "estado de enlevada receptividade à experiência inconsciente que carrega consigo uma escuta de como posso fazer uso literário do que estou pensando e sentindo" (*ibid.*, p.117).

Ogden coloca a necessidade de "aprender a se perdoar pelas atrocidades com que se enche tantas páginas". A linguagem precisa ser domada e moldada para servir como forma de expressão de experiências eminentemente não verbais; ele descreve a escrita como uma atividade muscular, uma batalha, e chega a dizer que "as palavras são os grandes inimigos da realidade". Por outro lado, a palavra nos possui e nos atira a uma realidade de *devaneio* colorida pelas intensidades do inconsciente. Relação visceral com a palavra, o ato da escrita – buscar a palavra, transformar o pensar em verbo – faz de alguém um escritor. O escritor é aquele que escreve.

“Não existe tal coisa como um escritor em potencial. Quando se está escrevendo ou compondo na mente, se é escritor. Quando não estou escrevendo ou compondo, me sinto como alguém que costumava ser escritor” (Ogden, 2005, p.118).

A experiência de vida do escritor incorpora verdade à experiência do leitor – a narrativa ganha tridimensionalidade e fidedignidade com personagens vivos construídos por ambos a partir de experiências com pessoas reais. A experiência com a forma está diretamente relacionada à construção de novas maneiras de pensar. No desafio de manter uma conversação vital entre a experiência e a vida da história narrada reside a arte da escrita. Ao mergulhar na própria experiência,

os personagens vêm à tona; no desenrolar do fio condutor da história, as individualidades se expandem e recolhem em relação dinâmica com o fluxo da experiência vivida. Recuo e avanço nos movimentos de aproximação de mim mesma, escuto os ecos de um vir a ser e me afasto de um caminho próprio abrindo espaço para o seu trilhar, sua leitura pessoal.

Deus disse a Shakespeare: “Entre as formas em meu sonho está você que, como eu, é muitos e nenhum” (Borges, 1949, p.248). Shakespeare, a *metáfora* do escritor, é descrito por Borges como um homem sem ninguém em si e sua vida como um sonho sonhado por ninguém. O escritor não pode *ser* ausente, mas deve *tornar-se* ausente, abdicar de seu próprio centro, expandir a expressão de sua percepção para além da própria individualidade, ser alguém e ir embora deixando traços...

### 3.6 *Pensar Transformacional*

Ele não pensa na lua que vê todas as noites, até o dia em que, no sono ou na vigília, ela se dirige a ele em pessoa e se aproxima dele, enfeitiça-o com gestos ou lhe proporciona algo ao tocá-lo, agradável ou desagradável. O que ele conserva desse fato não é a imagem ótica de um disco ambulante e nem a imagem de um ser demoníaco que, de algum modo, lhe pertencesse, mas primeiramente a imagem dinâmica, a imagem excitante daquela força lunar irradiante que perpassa o corpo. A imagem pessoal da lua e de sua força atuante se definirá somente aos poucos. Somente então a lembrança daquilo que ele recebeu de um modo inconsciente, noite após noite, começa a reavivar, permitindo-lhe apresentar e objetivar o autor e o portador daquela ação. Somente agora o TU, originalmente inexperienciável, só agora recebido, torna-se um ELE ou ELA (Buber, 1974).

A lua simultaneamente realiza nossa fantasia e marca presença concreta no espaço. Ao vivenciarmos esta lua que habita dentro em nós e se personifica em objeto Mim que o Eu atônito observa, nos aproximamos um do outro, nos apropriamos de nossas subjetividades, a minha, a sua, a nossa, em um *contínuum*. É disso que se trata, deste espaço meio sonho meio real, meio dentro meio fora; deste estado experiencial construído passo a passo com a escritura e a leitura de cada palavra. Finalmente, então, trata-se deste contexto – dimensão da experiência, estado de espírito, *devaneio partilhado*.

Sonhos durante o sono são somente um pequeno período dos sonhos. A vida onírica continua todo o tempo. Como a lua que lá sempre está, mas somente se faz visível à noite, algumas noites... Quando o brilho intenso dos outros estímulos está a dormir, ela reina soberana, com suas nuances sutis. Mas há alguns *flashes*, alguns poucos momentos em que podemos pressenti-la mesmo de dia, alguns

momentos em que sonhamos acordados, devaneamos.

Bion<sup>29</sup> (1967) diz que “o *devaneio* é o estado da mente para receber *quaisquer objetos* do objeto amado”. O vínculo entre consciente e inconsciente que existe no estado de *devaneio* – estado este com a paradoxal qualidade de estar ‘totalmente presente ou inexplicável e repentinamente ausente’ – possibilita a abertura à alteridade sem abrir mão de si mesmo, o que se traduz nas capacidades de pensar, conhecer e comunicar o pensamento. Tão importante quanto dar sentido é suportar o sem sentido, quanto instituir uma ordem é facilitar a criação de formas a partir do caos, quanto a elaboração dos afetos disjuntivos é a possibilidade de movimento apesar e *com* medo, inveja, ódio, culpa... Investimentos mútuos possibilitam a introjeção de novos mecanismos e a utilização dos já introjetados no sentido de um pensar integrador – que contém escrúpulos, dúvidas, vergonhas, medos, sem se paralisar diante deles.

Os *devaneios*, se usados como meios de comunicação, podem transmitir qualidades anímicas como a própria *capacidade de amar*. Os processos de síntese que se opõem ao estado de fragmentação são produzidos por interferências que lidam diretamente com o quadro afetivo do momento. O reforço do sentimento de confiança no amor e na relação possibilita a superação do medo da perda, a preservação do outro no interior do Eu, a recuperação da autoestima, a reconstrução de si próprio. O amor é uma experiência transformadora e lúdica, abertura na direção do autoconhecimento, da aceitação dos próprios limites, de uma convivência harmônica consigo, o outro e com o meio-ambiente. Nos tocamos através do oferecimento de nossa própria capacidade de ser tocados. Sustentando uma solução de continuidade, este processo bidirecional impinge a marca de constância que constrói territorialidade. A *capacidade de amar*, estabelecida a partir da confiança em si e no outro, sustenta um equilíbrio entre projeção e introjeção dos sentimentos e instaura um ciclo positivo entre os movimentos de dar e receber. Ao funcionar como metabolizador de uma síntese subjetiva saudável, o outro interiorizado se contrapõe ao movimento dispersivo e

---

<sup>29</sup> Para Bion (1962, 1967), o *devaneio* seria a contraposição materna à *identificação projetiva* do bebê. A dimensão do *devaneio* dá à mãe a possibilidade de dar voz ao inconsciente sem abrir mão da realidade – “Fazer uma viagem com o outro”. No *devaneio* é fundamental o equilíbrio entre a diferenciação e a indiferenciação. Este processo se dá inicialmente de modo assimétrico. Com Winnicott (1971) dizemos que com o amadurecimento do *self*, a relação assimétrica primordial que acontece no binômio mãe bebê vai dar lugar à relação de *uso do objeto* e à *experiência cultural*, possibilitando o estabelecimento de padrões mais amadurecidos de relacionamento.

passa a ser referência integradora dos investimentos amorosos.

Em seu artigo sobre três processos de pensar, mágico, onírico e transformacional, Ogden (2012) complementa o que vem estudando, mas de certa forma subverte o esquema que vinha traçando até então. A ideia do pensar mágico, que ele define como uma "forma de pensar que subverte o pensar genuíno e o crescimento psicológico substituindo a realidade externa perturbadora por uma realidade psíquica inventada" está cunhada no conceito de fantasia de Winnicott e no pensar alucinatório ao qual Bion se refere, os elementos *beta*. O *viver criativo* de Winnicott, que inclui sonhar, criar, brincar, parece estar diretamente relacionado à noção de *aliveness* que Ogden desenvolve, uma interação com o ambiente e consigo mesmo. Embasado na obra de Bion, Ogden faz largo uso do conceito de *devaneio* em seus cinco últimos livros.

O interessante de utilizar a expressão *pensar onírico* (dream thinking) é o fato de que não se vai trabalhar necessariamente com posições tão rígidas. Esta expressão introduz o que, no meu modo de ver, estava faltando na ideia de *devaneio* com a qual Ogden trabalhava até então. O *pensar onírico* pode ser realizado sozinho ou de forma partilhada (mãe/bebê, analista/paciente, um par amoroso, irmãos, amigos íntimos, etc). O *pensar onírico* é, para Ogden (2012), a forma mais profunda, penetrante e criativa de pensar, já que abarca a experiência emocional a partir de múltiplas perspectivas simultaneamente, dentre as quais: processo primário e secundário, pensar inconsciente, preconsciente e consciente, continente e contido, *self* infantil e maduro, posições autista contígua, esquizoparanoide, depressiva, pensamento mágico e real, partes psicóticas e não psicóticas da personalidade, projetor e recipiente da identificação projetiva, sonhador que sonha o sonho e sonhador que entende o sonho. Esta multiplicidade dificulta o estabelecimento de papéis pré definidos nos quais um projeta elementos *beta* a serem digeridos e o outro tem por função mastigar, digerir e devolver estes pensamentos.

Sonhar é uma capacidade inata de elaboração em constante processo de desenvolvimento; mais do que isto, sonhar é necessidade, necessidade vital de apropriação do vivido. Para Ogden, um sonho é um sonho se funciona, isto é, se facilita mudanças e o crescimento psicológico real. O sonhar é uma dimensão que desdobra múltiplas vozes e simultâneos pontos de vista sobre a experiência. Ao esbarrarmos em materiais insonháveis, experiências emocionais profundamente



perturbadoras com as quais não estamos capacitados a nos defrontar, precisamos do outro para sonhar; desta maneira, nossa capacidade de sonhar se expande e amplia, adquirindo novos recursos.

Em seus nove livros até agora publicados, Ogden burila a linguagem em busca de conceitos que, em si, possam provocar no leitor a experiência de ser transformado pela interação com as ideias desdobradas pelas palavras que as traduzem. Na introdução de seu penúltimo livro, "Rediscovering Psychoanalysis", ele resgata o conceito central de seu primeiro livro, "Projective identification and psychotherapeutic technique" (1982); agora em uma releitura associada ao conceito de *devaneio*, tão caro a ele em seus últimos escritos:

*"Identificação projetiva em seu âmago é uma concepção de uma pessoa participando no pensar/sonhar o que outra pessoa tem sido incapaz de pensar/sonhar por si própria. Eu tenho passado os últimos trinta e cinco anos redescobrimo este conceito"* (Ogden, 2009, p.8).

Com a *hospitalidade na imaginação*, a junção de *holding simbólico* possibilita sonhar o insonhável e incorporar novas formas de pensar. O *devaneio partilhado* embasa o crescimento psíquico, contribui para um senso de personalidade emocionalmente viva, criativa, segura de si, efetivamente transforma a maneira de relacionar com outros e se engajar no meio ambiente.

O *devaneio partilhado* abre um campo de investigação dos próprios sentimentos no interior do outro, através deste meio de comunicação entramos em contato com os mais diversos afetos. O *devaneio* não somente suporta emoções intoleráveis, mas abre espaço para a *comunicação de sensações* que começam a ganhar forma, um espaço de *holding*, de acolhimento. Assim, o outro passa a fazer parte de fantasias e do ambiente que contém as fantasias. O *devaneio partilhado* possibilita o *insight* ao mesmo tempo em que está ligado à realidade externa e consequentemente ao *cuidado de si* e à preocupação com o outro.

Para Ogden (2012), desenvolver pensamentos teóricos que 'falem sobre' a experiência de interação e provocar no leitor, em algum nível, uma experiência similar são facetas integrantes do mesmo ato. Assim como escutamos o autor pensar alto sua própria experiência, o confronto com seu texto só constrói sentido quando nos deixamos ser levados pela experiência em nós provocada. O *pensar transformacional* é uma forma de pensar onírico que envolve uma "transformação radical nos termos pelos quais se ordena a experiência, se transcendem as categorias de sentido previamente imaginadas como as únicas com quais se

poderia organizar a experiência". Com o *pensar transformacional* criam-se novas maneiras de organizar a experiência que possibilitam gerar novos sentidos, tipos de sentimentos, modos de relacionamento, qualidades emocionais e corporais de *aliveness* anteriormente inimagináveis. Este novo recorte no campo dos processos de pensar, no qual Ogden apresenta esta maneira específica de pensar onírico, abre criativas possibilidades de *metáfora*.

## 4. Poesia em prosa

“Quando começo um poema eu não sei - não quero um poema que eu possa dizer foi escrito em direção a um bom final - uma sentença, você sabe. Isto é trapaça. Você tem que ser o feliz descobridor dos seus fins” (Frost, 1995, p.858).

Como são criados os efeitos na linguagem? Que qualidades despertam na experiência do *brincar metafórico* (falar, ouvir, ler, escrever)? Poesia é instrumento de construção de sentido. Escutamos reverberações que entrelaçam as vozes de poeta, leitor e poema. Essas vozes que neles ecoam não carregam sentido em si, o ato da leitura é que o produz (de forma diferente em cada um e a cada momento). Poesia é discurso vivo, imediato e, por esta via não mediada pela razão, convoca à participação. "O leitor vai ouvir por si mesmo com seus próprios ouvidos (e sua própria capacidade emocional de resposta) as vozes com as quais os poemas falam e com as quais ele, o leitor, fala os poemas" (Ogden, 2001, p.52). Poesia demanda sentido. Sua leitura é necessariamente um ato criativo. A partir desta experiência de *aliveness*, o poema incorpora a voz do leitor em sua própria e a palavra ganha vida sob a forma de *metáfora* produtora de sentido.

Penso que Winnicott sublinharia muito mais o brincar criativo na experiência metafórica do que uma decodificação de símbolos obscuros a ecoar línguas submersas nas profundezas da existência. As palavras ecoam *sobressons* que evocam em nós similaridades e diferenças. Neste espaço de possibilidades de sentido não se vê de fora, buscando equivalências na vida para a compreensão; observadores participantes, somos envolvidos pelo *brincar metafórico* de forma a experimentar sensações.

A sensação de *aliveness* sempre acontece no aqui e agora. Poesia e psicanálise sustentam formas de *aliveness* que nos foram excluídas e que guardamos a esperança de recuperar ou mesmo experimentar pela primeira vez. Para Ogden (2001, p.113), "talvez o que seja mais fundamental à poesia e à psicanálise seja o esforço de ampliar extensão e profundidade do que somos capazes de experimentar". Ogden acredita que o *uso da linguagem* alcança o máximo poder transformador na poesia: com a poesia pode-se aprender a escutar as *metáforas* do diálogo e lidar com os *feitos de associação*<sup>30</sup>. O *treinamento de*

<sup>30</sup> Ogden (2001, p.112) associa a noção de *feitos de associação* [*feats of association* (Frost, pp. 890, 892, 893)] à *sobredeterminação*; fazendo referência tanto ao futuro quanto ao passado,

*ouvido*, proporcionado pela escuta destes *feitos*, disciplina a audição e amplia o campo de leitura de cada frase, de cada palavra. Caminhar pelo texto, penetrando e sendo penetrado pela linguagem, pressupõe um mergulho na ausência de sentido *a priori*; esta via de mão dupla abre *portais* através dos quais descortinam-se pensares vivos que reverberam múltiplos *sobressons* na voz que nos é própria. Reverberação, ressonância, rima são algumas das metáforas sonoras que ecoam da noção de *feitos de associação*; estes *sobressons* costuram eventos internos e interpessoais em redes de sentidos. Ao mover-se em direção ao devir, a leitura da própria história a partir da relação com o texto escrito (uma experiência cultural no sentido winnicottiano) passa a abarcar novas perspectivas pessoais, ampliando sentidos no eixo texto/leitor. Ler poesia e ficção é, para Ogden (2005, p. 61), uma forma de *treinamento de ouvido* – refinamento da capacidade de estar atento aos efeitos criados pela maneira como a linguagem é usada: os *sobressons* e suas expressividades subliminares, a compactação de sentidos díspares na *metáfora*, os *feitos de associação*, alcançados por meio de ritmo, assonância, consonância, aliteração, etc.

Ao voltar sua atenção para sons e sentidos na rede de *efeitos na linguagem*, Ogden faz uso da *metáfora* da caminhada, uma experiência 'inútil', que em si não contém significado, mas que, justamente por isso, abre *portais* para quaisquer sentidos que se façam sentir. "Somente a inutilidade é vazia o bastante para a presença de tantos usos (...) somente a inutilidade pode permitir à caminhada ser totalmente si mesma" (Ogden, 1997, p.236). O ser do poema é mais importante do que o assunto sobre o qual ele versa, esta ideia tem implicações profundas no entendimento da natureza humana. Em paralelo, cada leitura, cada diálogo, cada comunicação é única e esta percepção é de suma importância para a compreensão da literatura, da psicanálise e de toda e qualquer vivência de unidade e alteridade.

Ogden dialoga com alguns escritores (Frost, Borges, Eliot, Stevens e outros) e utiliza suas expressões com o *status* de noções ou mesmo conceitos dos quais se apropria como referências em sua própria obra. Tentaremos, no âmbito desta pesquisa, acompanhar o uso que o autor faz de sua leitura de Frost e Borges.

---

este caro conceito de Freud adquire novo frescor com este *feito de associação*. Mais ato que substância, a noção de *feitos de associação* tem sua gama de interpretação temporal alargada pelo vetor do futuro a ela aplicado, o que dá vitalidade renovada ao conceito de *sobredeterminação*. Não se pode prever a que caminhos a experiência nos levará. Nesta perspectiva, a *sobredeterminação* mantém relação intrínseca com o devir, o 'ainda a ser determinado'.



#### 4.1. Lendo Frost

"Minha definição de poesia (se eu fosse forçado a dar uma) seria esta: palavras que se tornaram ações" (Frost, 1923, p.701).

Frost não é considerado um poeta 'difícil', pelo contrário, era um 'poeta do povo', como Vinícius. Estrofes como "boas cercas fazem bons vizinhos"<sup>31</sup> tornaram-se provérbios populares, contribuindo para a popularização de sua obra. Assim como Winnicott, Frost utiliza *metáforas* que permitem leituras em vários níveis de profundidade e sentido. Ogden (2001, p.208) afirma que "o trabalho de Winnicott tem fortes semelhanças à compacta, inteligente, brincalhona, às vezes charmosa, às vezes irônica, sempre irreduzível escrita das Ficções de Borges (1994) e da prosa e poesia de Frost". Ao contrário de Borges, que vai buscar muitas de suas inspirações na literatura clássica e se diz ser um homem do século XIX, Frost não tenta fugir da linearidade comum ao discurso coloquial, "sua poesia não desloca pelos sentidos de narrativas desconexas ou ausentes, imagens fragmentadas, alusões literárias obscuras" (Ogden, 1997, p.239). Frost não utiliza uma linguagem intelectual ou pedante, ele diz que "gostaria de ser sutil [de modo a] parecer totalmente óbvio ao leitor comum" (Frost, 1918).

De Frost, Ogden incorpora as noções de *voz*, *sobressom*, *ouvido da imaginação*, *treinamento do ouvido*, *discurso vivo*, *feitos de associação* e algumas ideias como 'palavras arrancadas de seu lugar', 'presente tão presente', 'choro interrompido', 'falar como sonhar'. Poemas "sugerem fórmulas que não irão formular" (Frost, 1918). Frost também contribuiu para a elaboração de Ogden de *metáfora* e *devaneio*.

##### 4.1.1 Os sons vivos do discurso

"Aprender a falar com a própria voz e com as próprias palavras requer que se aprenda a escutar e usar *os sons vivos do discurso*" (Frost, 1915, p.687).

Gostaria de introduzir este tópico com o relato de uma pequena experiência que tive em minha primeira visita à Holanda; penso que seria uma boa ilustração da interação do leitor/ouvinte com a linguagem. Tendo sido pouquíssimas vezes antes exposta ao holandês, estava eu tentando interagir com a língua a partir da leitura de revistas com receitas, comentários sobre filmes e, curiosamente, uma entrevista com um casal composto por uma brasileira e um holandês, quando

<sup>31</sup> Esta sentença que ganhou o status de provérbio pertence a "Mending Wall" (1914b), um poema metafórico em versos brancos. De acordo com o Oxford Dictionary of Quotations, é uma citação de um provérbio do século XVII.

minha atenção foi interrompida por pessoas conversando; então pude perceber claramente a diferença entre os sons que surgiam em meu *ouvido imaginário* e os *sons vivos* que aquelas pessoas pronunciavam com uma melodia radicalmente diferente. Por uma fração de segundo, tive a impressão de serem duas línguas distintas, para mim o texto escrito não tinha correspondência com a melodia da língua. Esta distinção parece óbvia à primeira vista, mas o interessante foi o fato de esta experiência de cisão me haver proporcionado a possibilidade de vivenciar – ter uma experiência de *aliveness* – algumas noções que Ogden construiu a partir de Frost como: *sons vivos do discurso, ouvido imaginário, ação da voz*.

"A coisa vital a se considerar em todas as composições, em prosa ou verso, é a *ação da voz* – postura do som, gestos. Traga a coisa da vida para a técnica de sua escrita. Esta é a única escapatória da retórica estéril" (Frost, 1929, p. 688).

Voz é criação a cada instante; a *ação da voz* é elemento vital em toda experiência com a palavra, sentido de *aliveness* na poesia e em todo discurso; colocar a *coisa da vida* na produção literária de qualquer espécie é a única forma de não se produzir um texto em linguagem morta. Os *sons vivos do discurso* estão presentes na melodia, nos gestos subentendidos no texto, na respiração que modula o ritmo da leitura. Estes elementos não são determinados pelo texto ou pelo leitor, ganham vida nesta interação. Frost (1929) fala de uma 'necessidade dramática' intrínseca à 'natureza da sentença': "sentenças não são suficientemente diferentes para sustentar a atenção a menos que sejam dramáticas". Seria uma ingenuidade pensar que uma simples variação na estrutura da sentença teria o poder de cativar a atenção. As sentenças têm, em sua natureza, a "necessidade dramática" de demandar sentido ao *ouvido da imaginação*; a força que sustenta o sentido da experiência são os *sons vivos*. Se uma sentença se apresenta como um simples jogo de palavras esvaziadas de dramaticidade, ela é um discurso morto que não demanda a *ação da voz*, a participação do leitor. Para Frost, o que dá vida e força dramática ao discurso é o tom de voz falada, os *sons vivos* que envolvem as palavras transportando-as do papel ao *ouvido da imaginação*.

Ogden faz distinção entre um sentido 'dramático' do discurso que, penso, poderíamos associar ao *falso self* de Winnicott (histriônico, histórico, teatral) e um sentido 'dramático' único. Tracemos um paralelo entre este uso revelador e íntimo da linguagem e a experiência de *devaneio*: constituído por fragmentos de sensações e percepções superpostas, o *devaneio* é uma experiência quase sem mediação, a profundidade do mergulho na experiência dificulta sua observação -

ela é "presente demais para se imaginar" (Frost, 1942a, p.305). Por outro lado, podemos dizer que o *devaneio*, assim como o *verdadeiro self*, funciona como régua, compasso e bússola da leitura emocional da experiência de *aliveness*.

Localizado e circunscrito a falante e ouvinte, o *discurso dramático* é sempre uma experiência de *aliveness* particular e irrepetível. Ogden (1997, p.13) sublinha o uso de palavras comuns transformadas em novas palavras que, deslocadas de seu lugar costumeiro, adquirem um senso inesperadamente 'dramático'. Ele diz que, no discurso de Frost, a palavra 'dramática' é dramática por si própria. A dramaticidade do discurso escrito se relaciona diretamente com o *tom de voz* que, reverberando *sobressons*, sustenta sentidos. Ogden aponta o risco que se corre ao envolver as palavras com um tom de voz próprio, um pedido de reconhecimento endereçado ao ouvinte/leitor para que seu *ouvido da imaginação* acolha uma parte do narrador e dela faça uso como bem lhe aprouver; poderíamos acrescentar que em toda experiência de *aliveness* corre-se um risco. A rede de sentidos que nos faz humanos é constituída por séries de polaridades em movimento dinâmico. O oposto desta experiência de risco seria um recolhimento do *verdadeiro self* provocando um sentido de *deadness*. Esta fuga da autenticidade para um local 'seguro' é uma busca por certezas ilusórias. O jogo entre liberdade de experimentar e enraizamento em padrões já conhecidos integra a dinâmica entre privacidade e comunicação. A troca entre oferecer e demandar participação ativa do ouvinte é um ato de confiança.

O amor à arte do discurso abre caminho para a criação de sentimentos através de *metáforas* que desdobram sons e sentidos em pensares, sentimentos e na própria experiência física. Sentimos fisicamente um poema ao partilhar com o autor a experiência de *aliveness*. *Portal do devaneio*, a leitura é potência de vida. Ogden (1997, p.209) diz que "estar vivo como ser humano na extensão que se é capaz em um determinado momento requer *treinamento de ouvido*". A melhor parte de uma experiência, literária ou não, não é percebida com os olhos, mas com os ouvidos; esta ideia é bastante explorada pelo autor que busca apoio na obra de Frost para enfatizar sua discussão. "O ouvido é o único escritor e leitor verdadeiro (...) leitores visuais perdem a melhor parte do que um bom escritor coloca em suas palavras" (Frost, 1914c). Em companhia de Ogden, faremos uma leitura de cinco poemas de Frost – 'Familiarizado com a noite', 'Nunca mais o canto dos pássaros seria o mesmo', 'O máximo disto', 'A tenda sedosa', 'Casa sepulcro'.



#### 4.1.2 Convite ao caminhar

##### **Intimidade com a noite** (tradução minha)

Saído pela chuva e retornado sob a chuva  
Tenho caminhado até a mais longínqua luz  
observado o mais triste dos becos  
passado pelo vigia em sua batida  
e baixado meu olhar, sem querer explicar.  
Parei e silencieei o som dos passos  
quando vindo de outra rua por sobre as casas  
chegou de longe um grito interrompido  
mas não para me chamar ou dizer adeus  
e mais além em uma altura não terrena  
um relógio luminoso contra o céu  
proclamou o tempo nem errado nem certo  
Íntima da noite tenho sido

##### **Acquainted with the night** (Frost, 1928)

I have walked out in rain -- and back in rain.  
I have outwalked the furthest city lane.  
I have looked down the saddest city lane.  
I have passed by the watchman on his beat  
And dropped my eyes, unwilling to explain.  
I have stood still and stopped the sound of feet  
When far away an interrupted cry  
Came over houses from another street,  
But not to call me back or say good-bye;  
And further still at an unearthly height,  
a luminary clock against the sky  
Proclaimed the time was neither wrong nor right.  
I have been one acquainted with the night.

As impressões que não assumem forma de cenas, lembranças ou histórias, mas provocam trajetórias de movimento, suscitam sentimentos de envolvimento e desenvolvimento. Inauguro nossa experiência de leitura de Frost com este poema no intuito de convidar você a me acompanhar nesta caminhada pela experiência de ler e escrever. Já de início proponho que o sentido deste trilhar seja construído em conjunto, até porque não há outra possibilidade de leitura e incorporação que não seja em uma escritura partilhada dos sentidos.

Poema andante no estilo de Dante<sup>32</sup>, *Acquainted with the night* não versa sobre uma caminhada, é uma caminhada em si mesmo. Suas longas sentenças soam como 'andando - respirando - pensando – andando'. Frost utiliza um tempo verbal que não caracteriza o tempo narrativo de maneira clara – *tenho sido* (I have been one) e ainda sou? Fui até recentemente? Costumava ser, mas não sei se ainda sou? Um ritmo meditativo transmite um "passado não localizável que é presente e um presente que já é, de alguma forma, passado". Este artifício de linguagem transmite a experiência de um diálogo verbal e corporal consigo mesmo. Ogden sublinha a ideia de que o poema não transmite uma narrativa de experiência, não carrega o som de uma contação de história; embalada pelas sensações e ritmos do respirar e caminhar, a voz ecoa como o *som de fundo do ser* (cf. Ogden, 2001, pp.79-84).

Da percepção do som à dimensão de *devaneio*, a voz diz respeito à introdução no mundo da realidade compartilhada; iniciando no corpo como sensação, a voz conduz o ouvinte à simbolização, e a *metáfora* ganha corpo na sonoridade que faz vibrar as entranhas da alma. Paradoxalmente, o *brincar*

<sup>32</sup> Garrett (2012) <http://luxperci.com/dante-frost/> compara este poema com o Inferno de Dante.

*metafórico* é prazer e humor, mas também abriga contra as intempéries provocadas pelo encontro com a alteridade<sup>33</sup>.

A *noite* pode ser sentida como *metáfora* do lado obscuro, isolamento da experiência de *deadness*, mas também do romântico, da introspecção, do profundo com suas dimensões positiva e negativa. Ogden (2001, p.109) faz um paralelo entre *night* e *not*: a noite guarda o espaço vazio do *não*, o *choro interrompido*, o *não* às regras do tempo. A familiaridade com o *não* carrega uma permanente melancolia de fundo e, paradoxalmente, uma liberdade de ocupação e uso do espaço que, por ser vazio, está sempre aberto a novas possibilidades, como a experiência de vir a ser a cada leitura deste poema. Encantando e entristecendo, belos e áridos *sobressons* integram sua essência. Não há maneira certa ou errada de atravessar o tempo. O caminhar pelas escuras ruas da cidade até a luz mais longínqua não nos faz amigos, mas familiares dessa noite que chove gritos interrompidos que na estrada ressoam sem sentido ou direção.

A familiaridade entre *Eu* (I) e *noite* (night) que percorre todo o poema é sentida pelas imagens e pela sonoridade das rimas que encompam seu ritmo. Em continuidades e rupturas, os *feitos de associação* da metáfora *noite* geram ressonâncias de som e sentido; associações entre noite e melancolia são as mais comuns, a elas Ogden (2001, p.108) inclui o paradoxo entre a escuridão da desesperança e a esperança do novo associada ao espaço vazio que pode vir a ser preenchido com a vivência de novas experiências com relação a si próprio e à alteridade. Em suas palavras, *noite* parece representar: "o mistério da vasta alteridade que nos rodeia e da qual fazemos parte". Sentimentos de solidão e tristeza associados a movimentos de sons e sentidos geram experiências de *aliveness* que descortinam novas formas de sobreviver à complexidade e incitam poeta e leitor a viver mais plenamente.

---

<sup>33</sup> Frost (1924, pp.702-703) descreve humor e ironia como formas de defesa contra críticos e inimigos: "Ironia é simplesmente um tipo de reserva (...) Humor é a mais engajada covardice". E fazendo uso destas figuras de linguagem, complementa que, com este jogo, tem sido capaz de se defender até de possíveis tiros de inimigos.

### 4.1.3 A voz do outro que nos constitui

#### Nunca mais o canto dos pássaros seria o mesmo

(tradução minha)

Ele declararia e poderia acreditar:  
os pássaros que à volta do jardim voavam  
de o dia inteiro a voz de Eva escutar  
a seu próprio som um *sobressom* somavam,  
sem dela a palavra, mas o tom de sentido.  
Tão suave e assumida eloquência  
a elevar sorriso e gemido  
sobre os pássaros só teria influência  
seja lá como for, ela estava em sua canção.  
Tanto mais sua voz sobre a voz deles cruzaria  
e persistia na floresta tanto tempo então  
que provavelmente nunca mais se perderia.  
Jamais os pássaros entoariam a mesma canção.  
e fazer isto com eles, dela ter vindo foi a razão

#### Never again would bird's song be the same

(Frost, 1942c)

He would declare and could himself believe  
That the birds there in all the garden round  
From having heard the daylong voice of Eve  
Had added to their own an oversound,  
Her tone of meaning but without the words.  
Admittedly an eloquence so soft  
Could only have had an influence on birds  
When call or laughter carried it aloft.  
Be that as may be, she was in their song.  
Moreover her voice upon their voices crossed  
Had now persisted in the woods so long  
That probably it never would be lost.  
Never again would birds' song be the same.  
And to do that to birds was why she came.

Ao analisar o poema acima, Ogden (2001) enfatiza a experiência da voz do outro que nos constitui. Inicialmente, o narrador apresenta um personagem de estranhas crenças que de tão intensas se transformam em realidade – os pássaros voavam naquele edílico jardim ao som da voz de Eva; o tom de sentido original de sua voz suave, eloquente sorriso e gemido, se soma em *sobressom* ao canto dos pássaros para sempre. De tão real, a cena passa a ser narrada em primeira pessoa, então o narrador se transforma no próprio homem que crê. *Ele declararia e poderia acreditar* que "a voz na 'canção dos pássaros' é bem sucedida em fazer do próprio poema uma experiência" (Ogden, 2001, p.60). O argumento passa a ser endereçado diretamente ao leitor que recebe o gentil convite para "assumir seu próprio lugar *na metáfora*" (cf. Ogden, 2001, p.55). Da escuta de um relato, somos transportados para o ambiente sonoro das vozes dos pássaros e de Eva, mergulhamos na experiência de *aliveness* que abre *portais* para a transformação da voz que nos é própria. É desta potência de transformação provocada pela interação do leitor com as vozes do discurso que trata este poema.

A noção de jardim mítico atemporal não condiz com a compreensão cronológica descrita pelo narrador quando este diz que, 'de o dia inteiro a voz de Eva escutar', os pássaros incorporaram seu som ao próprio canto. Frost brinca com este paradoxo e com as falhas na lógica 'causa e efeito' sobre a *metáfora* dos *sobressoms* da voz de Eva. "A estranha 'crença' na criação de um *sobressom* torna-se uma experiência que ocorre no próprio poema: ou seja, nas mudanças no som da voz do poema" (Ogden, 2001, p.55).

A voz espirituosa e irônica que comenta a crença do narrador neste idílico

jardim onde ecoa a voz de Eva é atravessada nas primeiras cinco linhas por um suave *sobressom*, o 'tom de sentido'. Experimentamos este contraste também entre os sons das palavras, alguns macios voam somando sentido a outros mais duros – pássaros, volta, voavam, voz de Eva, som, *sobressom*, somavam, tom de sentido, declararia, poderia acreditar, escutar, próprio *sobressom*, palavra. Os pássaros somam a seu som o tom de sentido da voz de Eva. Sua *suave e assumida* eloquência eleva *sorriso e gemido*. Ogden sublinha a sonoridade delicada dos sons de 'S' que parecem flutuar com 'ternura, respeito e graça'.

Interessante a analogia traçada por Ogden (2001, p.56) entre *birds* (pássaros) e *bards* (bardos); assim como os pássaros do poema, que incorporam *sobressons* da voz de Eva a seu próprio canto, os bardos, menestréis de heranças e expectativas, fazem um movimento de incorporação semelhante, "incorporam a suas próprias canções/poemas os sons que escutam com seu 'ouvido profundo' como *sobressons* - mais em seu tom de sentido do que nas palavras/mensagens". Reverberar bardos sobre *birds* é um exemplo de *sobressom* na escuta do poema. O som das palavras pode ser tão eloquente a ponto de atingir sentimento e experiência em profundidade tal que altera a própria linguagem. "A 'eloquência', habilidade de transformar o som da linguagem que a poesia tem, é somente tão potente quanto a habilidade deste poema criar os sons de uma voz única que nunca vai se perder para o leitor" (Ogden, 2001, p.57).

A demanda por permanência da voz de Eva carrega, desde o início, um tom de dúvida melancólica sobre a imutabilidade dos *sobressons*. "Jamais os pássaros entoariam a mesma canção". Ogden (2001, pp.58-60) sublinha a força emocional contida na voz simultaneamente irônica, nostálgica e compassiva do final do poema e diz que "fazer isto com eles, dela ter vindo foi a razão" invoca a cômica ideia de que Eva veio à cena para realizar uma tarefa "como um bombeiro poderia chegar numa casa para desentupir um ralo". Tristeza e prazer brincam lado a lado com sons e sentidos das palavras criando perspicazes *sobressons*. O risco que Ogden corre ao expor o irreverente *feito de associação* que lhe ocorre abre para o leitor possibilidades próprias de leitura.

Triste também é o reconhecimento de que as vozes das pessoas que importaram mais, assim como as próprias vozes anteriores e esta que agora se escuta, vão persistir somente como *sobressons*. Ao final da leitura de Ogden do poema, uma pergunta reverbera em *sobressons* que abrem portais de esperança:

"Mas isto não é o bastante?" O poema insiste em estar sempre em movimento e se encerra costurando *sobressons* em uma rede paradoxal de sentidos.

Partilhamos com Frost e Ogden o prazer de brincar criativamente com a linguagem, a alegria de escutar e fazer *sobressons* e interpenetrar pensamentos comunicações. Para com a linguagem brincar, precisamos permitir sua entrada no próprio *self*. Uma *metáfora* guarda camadas de vozes e *sobressons* que podem reverberar todo e qualquer sentido. Há de se ter cuidado, há um risco em deixar as portas abertas ao além, nunca se sabe a que *devaneios* as *metáforas* podem nos levar, que vozes podem ecoar, que *sobressons* podem nelas reverberar provocando sabe-se lá que pensamentos e experiências. Ao atravessar os *portais* de um poema ou de uma comunicação, abre-se espaço para qualquer qualidade de experiência, tanto de *aliveness* quanto de *deadness*. "Um poema não seria bom se não tivesse portas. Porém, eu não as deixaria abertas" (Frost, *apud* Ogden, 2001, p.53).

#### 4.1.4 O brincar com *sobressons*

##### **Tirando o máximo disto** (tradução minha)

Ele pensou que sozinho o universo manteria;  
 Pois toda resposta que poderia despertar numa voz à toa  
 De sua própria voz apenas zombeteiro eco viria  
 De um penhasco atrás de uma árvore além da lagoa.  
 Certa manhã vindo das pedras - praia quebrada  
 Ele iria clamar à vida, que o que *Isto* quer  
 Não é seu próprio amor de volta em narrativa copiada,  
 Mas contra-amor, verdadeiro querer.  
 E do que ele gritou nunca veio nada  
 A menos que *Isto* fosse a encarnação que esbarrou  
 No outro lado, na rocha empedrada,  
 E depois na água distante espirrou,  
 Mas após um tempo que a coisa teve para nadar,  
 Em vez de se provar humana quando se aproximou  
 E outra pessoa a ele similar,  
 Como um grande cervo poderosamente se revelou,  
 Empurrando a água amarrotada,  
 E pousou vertendo como uma catarata,  
 E cambaleou entre rochas em sensual caminhada,  
 E forçou o arbusto - e *Isto* foi tudo.

##### **The Most of It** (Frost, 1942a)

He thought he kept the universe alone;  
 For all the voice in answer he could wake  
 Was but the mocking echo of his own  
 From some tree-hidden cliff across the lake.  
 Some morning from the boulder-broken beach  
 He would cry out on life, that what it wants  
 Is not its own love back in copy speech,  
 But counter-love, original response.  
 And nothing ever came of what he cried  
 Unless it was the embodiment that crashed  
 In the cliff's talus on the other side,  
 And then in the far distant water splashed,  
 But after a time allowed for it to swim,  
 Instead of proving human when it neared  
 And someone else additional to him,  
 As a great buck it powerfully appeared,  
 Pushing the crumpled water up ahead,  
 And landed pouring like a waterfall,  
 And stumbled through the rocks with horny  
 tread,  
 And forced the underbrush—and that was all.

E *Isto* foi tudo: este é o lugar no qual floresce a poesia de Frost. O poema, a vida, o mundo não têm um significado profundo ou distante, mais além da natureza da experiência em si. Os círculos formados na água pelo impacto de uma pedra falam mais que o lugar onde a pedra afundou. O eco zomba do homem, o que parecia sabedoria é sentido como lugar comum. A coisa é o que é: 'um eco é

um eco', 'um cervo é um cervo', e *Isto é tudo*. Esta é uma afirmação paradoxalmente profunda e simplista, assim como a poesia de Frost. O eco não acrescenta *sobressons*, responde vazio em 'narrativa copiada'. Frost quebra a expectativa do leitor que, assim como o homem no poema, aguarda uma resposta, um contra-querer. Ao invés de o poema responder ao leitor, este fica com a 'simples verdade' – *E isto foi tudo. Isto é tudo*, e tudo não é menos por isto.

O mais excitante movimento na natureza não é o progresso, avanço, mas expansão e contração, o abrir e fechar do olho, a mão, o coração, a mente. Nós atiramos nossos braços abertos ao universo; nós os fechamos em volta de uma pessoa. Nós exploramos e nos aventuramos por um tempo e então nos recolhemos para consolidar nossos ganhos (Frost, 1995, p.712).

Em Frost, a natureza não é bucólica, contemplativa, não é mãe incondicional que tudo dá sem nada esperar, a relação de acolhimento e afastamento é mútua. A natureza habita o mesmo espaço que nós. Vivemos uma relação de parceria com a alteridade, o mundo, o poema. E é somente aí, neste partilhar mais ação que substância para o qual cada um contribui com seu próprio ser, que a experiência adquire sentido, o próprio sentido do ser *poiésis* (ação, criação).

Em sua leitura deste poema, Ogden (1997, p.241) elabora um raciocínio semelhante ao desenvolvido na análise do Tigre de Borges que veremos em detalhes mais adiante: "O cervo no poema é mais que um cervo e menos; é um cervo que é a criação do poema. É um cervo que *empurra pra frente a água amarrotada e pousa vertendo como uma catarata*". O cervo de Frost não é um cervo 'lá fora' na natureza, mas um cervo *metáfora* criado com *sobressons* que ecoam da *voz do poema*.

*E cambaleou entre rochas em sensual caminhada, e forçou o arbusto - e isto foi tudo*. A voz final é irônica, espirituosa, sensual; como o cervo, aparece somente por um momento antes de desaparecer por entre o arbusto. Uma voz livre, fugidia, se esquia evasiva por entre as moitas nem alegres nem tristes da poesia. Voz que nunca terá pertencimento, nunca será completamente conhecida. Para Ogden, a dificuldade da poesia de Frost está exatamente na sutileza desta voz fugaz que foge à precisão, preferindo o *brincar* com *sobressons*. Assim, mantém-se presente, embora fora de alcance. E é no fato de nunca se revelar totalmente que se encontra sua força de *aliveness*, sempre provocando o leitor a buscar novos sentidos.

O desejo é criado pela necessidade, necessidade de conhecer e nomear, dar

expressão ao desejo, ser conhecido pelo outro e correspondido em *resposta original*; a necessidade de conhecer, reconhecer e se engajar criativamente é criada em resposta à demanda dos próprios desejos. "Uma grande força de Frost era sua vontade de ser transformado pelo encontro e seus esforços para articular as percepções provocadas por essa transformação" (Ogden, 2001, p.10). Frost busca um amor que não é cópia ou gratificação, um amor diálogo que clama pela vida. A 'resposta original' vai ao encontro simultaneamente da origem e da originalidade, do sentimento de si e da sensação de ser parte de um todo.

Este poema é de uma força espetacular. Não por acaso, ao ler a última linha, me deparei com a associação sonora entre *arbusto* e *absurdo*; este *sobressom absurdo* que ecoa sobre o arbusto forçado pelo *Isto* fala da lógica que extrapola a forma e o sentido sintático. O *Isto* grita por entre a rocha, espirra vida e nada, e verte catarata, e cambaleia em sensual caminhada – *Isto* é tudo.

#### 4.1.5 Experiência do ato poético

##### A tenda sedosa (tradução minha)

Ela é como uma tenda sedosa num campo  
ao meio dia quando no verão uma brisa  
tem secado o orvalho e suas cordas cedem  
e nos cabos descansada suavemente desliza,  
no centro sua estaca de cedro sustentáculo  
de certeza e da alma sentido  
que é para os céus o seu pináculo  
para cada corda parece nada haver devido  
certamente segura por nenhuma, liga-se frouxamente  
a tudo na terra o espaço atento  
e somente por tensa estar ligeiramente  
pelos incontáveis sedosos nós de amor e pensamento  
no ar de verão displicente  
faz-se conhecer seu ser sutilmente dependente

##### The silken tent

She is as in a field a silken tent  
At midday when a sunny summer breeze  
Has dried the dew and all its ropes relent,  
So that in guys it gently sways at ease,  
And its supporting central cedar pole,  
That is its pinnacle to heavenward  
And signifies the sureness of the soul,  
Seems to owe naught to any single cord,  
But strictly held by none, is loosely bound  
By countless silken ties of love and thought  
To everything on earth the compass round,  
And only by one's going slightly  
In the capriciousness of summer air  
Is of the slightest bondage made aware.

A *tenda sedosa* convida a um *brincar* que integra forma e conteúdo na expressão de uma ideia, a ideia de que se pode circular livremente e com prazer em meio a fórmulas rígidas. Utilizando o ritmo pentamétrico iâmbico característico dos sonetos Shakespearianos<sup>34</sup>, Frost inova escrevendo todo o poema em uma única sentença. À primeira vista, nem se percebem os limites ou a rima<sup>35</sup>; mulher, tenda e poesia desdobram sons que reverberam naturalmente pelas sinuosas e sensuais curvas da linguagem. A *tenda sedosa* "não é *Ela*, mas *Ela* é -

<sup>34</sup> Ritmo poético composto por cinco pares de sílabas curtas/longas, ou sílabas átonas/tônicas.

<sup>35</sup> No original, a rima segue a sequência AC/BD (3x) + EF; na tradução, BD/AC (3x) + EF.

uma qualidade ativa de ser, mais verbo que pronome" (Ogden, 1997, p.243). Sua poesia não é descrição contemplativa, *Ela é ação* que demanda participação. Sua forma desenha o conteúdo; no degustar cinestésico dos sons, faz surgir sentido *na* experiência.

Para Ogden (1997, p.240), o poema não é bem sucedido na captura da essência de uma experiência de amor romântico ou de êxtase contemplativo da natureza; ele diz que preferiria muito mais ter escrito o poema do que o poema ter sido escrito para ele. No decorrer do poema, a alusão à mulher permanece suspensa e a tenda toma forma incorporando a própria forma do poema. Ogden (2001, p.245) sublinha simultaneamente beleza e estranheza neste poema de amor no qual *Ela*, a amada, é tão rápida e intensamente substituída pela 'sedosa tenda', que chegamos a esquecer a mulher, e isso parece não importar. A musa é a tenda, a tenda *é* a própria experiência de fazer e viver poesia, uma experiência de amor pela linguagem.

A graciosa descrição da tenda serve de suporte para a sutil experiência sensorial de sinuosa contiguidade com o fraco fio da única sentença na qual oscila este poema que ensaia a transmissão essencial do amor à poesia. A mulher é ideia fugaz, logo substituída pela tenda que, por sua vez, funciona como *metáfora* da poesia, do poetar. A maciez da seda se sustenta na dureza da estaca de cedro. Frouxamente ligada, ligeiramente tensa, amarrada por sedosos nós, a tenda se esvoaça fluida na brisa de verão e seu ser sutilmente dependente se liga a tudo na Terra por incontáveis vínculos de amor e pensamento. O poema se expande e se recolhe em busca de contornos sempre fluidos, limites frouxamente amarrados a um contínuo *brincar* de dureza e maciez. Sutis sons de S sibilam displicentes, sedosos nós do pensar firmemente sustentados pela tensa estrutura de métrica, ritmo e padrão da forma soneto; dureza e maciez são vivenciadas não somente através do sentido das palavras, mas principalmente dos sons e ritmos das vogais e consoantes na boca do leitor. Quando uma brisa de verão seca o orvalho da tenda sedosa, suas cordas cedem e ela suavemente desliza descansada. O suave movimento das palavras somente se entrecorta pela dureza e densidade dos sons de R. Da primeira para a segunda estrofe ocorre uma guinada no som e no ritmo e uma sutil mudança de humor. *No centro sua estaca de cedro sustentáculo* requer uma parada após cada palavra de maneira a 'empilhá-las'; mas apesar da leitura entrecortada por ásperos sons de 'r' e 't', as palavras se entrelaçam gentilmente (cf.



Ogden, 1997, pp. 243-244).

*De certeza e sentido da alma, que é para os céus seu pináculo* – as palavras vão se sobrepondo, umas sobre as outras como que em um brinquedo de montar e tomam a direção dos céus como um pináculo no topo da igreja. Ogden (1997, p.244) confessa que considera esta elevação do poema para além do pessoal, para o universal, um tanto arrogante e sem graça; ironicamente, ele afirma que mesmo diante desta expansão de sentido quase religioso, a imagem da estaca central de cedro, uma protuberância visível através do tecido sedoso que cobre a tenda, tem uma qualidade delicada, mas indiscutivelmente sexual.

O poema brinca circundando a si mesmo em *sedosos nós de amor e pensamento*; sentimentos humanos são usados como *metáforas* do objeto tenda que é, por sua vez, uma *metáfora* para a essência do ser humano. O momento em que a tenda está ligeiramente tensa por *incontáveis nós* é, para Ogden, o mais interessante e vital. A palavra *pensamento* evoca a qualidade de *aliveness* do *brincar* com as palavras "na vitalidade de imagens e metáforas graciosa e sensualmente pendendo e circulando entre si" e, assim, reaproxima a *metáfora* da tenda à dimensão humana da experiência (cf. Ogden, 1997, pp.244-245).

Mas quem está ligeiramente tensa, *Ela* ou a corda? Talvez nós ao lermos o poema e sentirmos a expectativa em nossos corpos. As palavras e o amor pela poesia flutuam leves como o ar (na última linha, por exemplo, *conhecer seu ser* proporciona a vivência da leveza do ar em nossa respiração), paradoxalmente, percebemos que "a paixão do poeta por fazer poemas é sua prisão tanto quanto sua força vital" (Ogden, 1997, p.246). Sustentando a ideia de sutil dependência, o desfecho nos arremessa à duplicidade de vínculos de toda vivência de apaixonamento: escravidão e liberdade. Esse suave paradoxo da paixão descortina novos universos sensoriais e, num movimento de recolhimento ao mais íntimo do ser, liberta e contém, revela e encobre; simples e complexas sensações desvelam o universo superficial e profundo do encontro de peles e Eus. Entre o dito, o não dito e o sutilmente sugerido, o poema desenha essa suave superfície de seda que finca duramente o centro de seu ser em uma estaca de cedro que se enraíza firmemente no solo e se lança aos céus em metáforas que desdobram sentidos divinos e eróticos.

*A tenda sedosa* versa sobre a sensualidade do ato, escrever e seus sinuosos caminhos e regras regem as palavras (métricas, rimas, concordâncias). Com tudo

isso, deslizamos sutil e prazerosamente pelos cabos e cordas que nos guiam e suportam a seda que esvoaça na brisa de verão; ligeiramente tensos, nos ligamos a tudo na Terra por amor e pensamento. "As delicadas tensões que são o sujeito e a vida deste poema são as tensões no coração da própria poesia" (Ogden, 1997, p.245). Para Ogden, a experiência de êxtase estético diante da escrita ou leitura de um poema é parte inseparável da experiência do amor.

Reverberando em *sobressons* de Frost, uma descansada brisa suavemente desliza com sentido certo. Certeira avança em sutis movimentos, segura de seu espaço partilhado. Somente tensa está em puros nós de pensar. Em seu sedoso, sensual, displicente caminhar, faz-se ser simplesmente.

#### 4.1.6 O som do sentido: *Aliveness e deadness*

##### **Casa sepulcro** (tradução minha)

Ele a viu por baixo da escadaria  
antes que ela o visse. Ela começava a descer,  
olhando para trás por sobre seu ombro *apavorada*.  
Ela deu um passo duvidoso e então recuou  
para subir e olhar novamente. Ele falou  
avançando em sua direção: "O que é isso que você vê  
daí de cima sempre - pois eu quero saber".  
Ela se virou e mergulhou em sua saia,  
sua face mudou de pavor a cinza.  
Ele falou para ganhar tempo: "O que é que você vê",  
E subiu e ela se escondeu debaixo dele.  
"Vou já descobrir - você precisa me contar, *amada*".  
Ela, em seu lugar, recusou qualquer ajuda  
com um mínimo movimento de pescoço e silêncio.  
Ela o deixou olhar, certa de que ele não veria,  
cega criatura; e por um momento ele não viu.  
Mas finalmente ele murmurou, 'Oh', de novo, 'Oh'.  
'O que é - o que?' Ela falou.  
'Somente vejo'.

##### **Home Burial** (Frost, 1914a)

He saw her from the bottom of the stairs  
Before she saw him. She was starting down,  
Looking back over her shoulder at some fear.  
She took a doubtful step and then undid it  
To raise herself and look again. He spoke  
Advancing toward her: "What is it you see  
From up there always--for I want to know."  
She turned and sank upon her skirts at that,  
And her face changed from terrified to dull.  
He said to gain time: "What is it you see,"  
Mounting until she covered under him.  
"I will find out now--you must tell me, dear."  
She, in her place, refused him any help  
With the least stiffening of her neck and silence.  
She let him look, sure that he wouldn't see,  
Blind creature; and a while he didn't see.  
But at last he murmured, "Oh," and again, "Oh."  
"What is it--what?" she said.  
"Just that I see."

*Casa sepulcro* é um poema no qual um casal luta para atravessar o luto de seu filho que está enterrado em um pequeno túmulo ao lado da casa. Não é uma descrição de uma cena ou situação, o poema propõe uma experiência de dupla perda de amor: a morte do filho e o embargo da comunicação com o companheiro. Não é representação de um diálogo, mas vivência que nos insere no contexto da

relação deste casal que luta, cada um à sua maneira, pela elaboração do luto.

Para ser perfeitamente franco com você, eu sou um dos mais notáveis artesãos de meu tempo (...) Os grandes sucessos na poesia recente têm sido alcançados na assunção de que a música de palavras era uma questão de vogais e consoantes harmonizadas (...) Eu sozinho entre os escritores de língua inglesa tenho conscientemente me dedicado a fazer música a partir do que eu posso chamar *o som do sentido* (Frost, 1913, p.664).

Frost acreditava que a vitalidade do discurso está em seu som, o *som do sentido*; para ele, as sentenças 'falam entre si' como pessoas, como estes pais que perderam o filho. A ação da linguagem captura a experiência do discurso nos sons e movimentos das palavras. Seguindo uma rima branca, porém pentamétrica iâmbica, a ação da linguagem neste poema recria a atmosfera de complexidade da relação do casal. A mulher não rima com o marido, ambos ocupam o mesmo espaço, presos ao rígido pulsar de um tempo eterno no qual nada se transforma.

O poema me remete ao filme 'A árvore da vida' (T.Malick, 2011), não somente pela semelhança na problemática, a morte de um filho ainda criança, mas também pela forma da narrativa que, muito visual e subjetiva, transporta o espectador/leitor para o mundo interior dos personagens: muito mais do que uma cena pictórica que representaria os fatos supostamente ocorridos, somos levados a ver e escutar o que a visão e o ouvido interno dos personagens percebem. Ver é tudo - 'ele a viu', 'ela o viu' - o leitor luta para ver através de uma luz difusa.

A leitura de Ogden abarca somente o início deste que é um dos mais longos poemas de Frost; ele o considera "um dos esforços mais bem sucedidos na poesia americana para capturar em verso o som e sentimento de pessoas falando umas com as outras" (cf. Ogden, 1997, p.247). Três pessoas em cena: um homem, uma mulher e o narrador. Mas quem está onde? *Ela começava a descer* - movimento para frente e para baixo na sequência e tom do som das palavras; *olhando para trás por sobre seu ombro* - movimento na direção contrária; inesperadamente *apavorada*. Imagens se contorcem em movimentos de ir e vir, subir e descer, em direção ao futuro e ao passado. O sentimento de pavor foi inesperadamente *pescado* de seu lugar habitual. Sem nome, o pavor indescritível é tratado como uma coisa que se vira para olhar, mas não se pode ver; pescado e solto de maneira inesperada, ao invés de situar o leitor, embaça sua visão. Ogden lembra que raramente pensamos em nos virar para olhar para uma abstração como medo, esperança ou alegria.

A métrica iâmbica, contada pela intercalação entre passos fortes e fracos,

sustenta a oscilação dos passos dos personagens sobre os degraus da escada que avançam e recuam em direção à resolução de uma perda irreparável. O passo em falso da mulher no 'degrau duvidoso' é experienciado pelo leitor com a sílaba extra na linha. "Enquanto passos podem ser retraçados e ações reconsideradas, nada é de fato desfeito" (Ogden, 1997, p.251).

*O que é isto que você vê daí de cima sempre?* Em efeito cinematográfico, a visão panorâmica se fecha em *close* no *isto* que não se vê. Diante da escuta de sua própria voz pronunciando *sempre* que se prolonga após curtos efeitos em *staccato* das palavras precedentes, o marido para. A mulher embola o corpo e embota a voz; retirando-se em abjeto desespero, chora o calado vazio. Mais do que um tempo infinito, *sempre* aqui comunica a ideia de sem tempo, eterna repetição de um evento sem fim; situada logo antes da pausa, a palavra *sempre* reverbera e morre, seu som ecoa no silêncio petrificante do vasto vazio de uma casa que o casal não é mais capaz de preencher. *Pois eu quero saber* – o marido pergunta à mulher como que para negar o que já sabe e não quer saber. Ogden faz referência a um *feito de associação* entre a palavra *know* (saber) e o *sobressom no* (não). *Ele falou para ganhar tempo* – "ironicamente, tempo é algo que ele não pode 'ganhar' no mundo do 'sempre' no qual ele, a mulher e o filho estão aprisionados", o tempo do vazio eterno (cf. Ogden, 1997, pp. 252-253).

Tempo profundamente pessoal (...) é o tempo com o qual lutamos em nossos esforços para permanecer genuinamente vivos e não simplesmente vivendo (...) um poema, um poeta, um leitor de poesia poderia 'fazer algo com o tempo' ao usa-lo para criar tempos de música ou poesia ou discurso ou o tempo da forma de uma vida (Ogden, 1997, p.263).

*Casa sepulcro* é um maravilhoso exemplo de narrativa que roteiriza uma cena com diálogos e decoupage visual da movimentação dos personagens e que, além disto, através da forma poética, faz o leitor acompanhar a perspectiva psicológica do ponto de vista subjetivo da mulher e do marido, sentindo a densidade da dificuldade de comunicação entre eles. Neste momento de dor da perda de um filho, a constatação da ausência do companheiro que está fisicamente ao lado. Através do *portal* da *Casa Sepulcro*, somos transportados para a dimensão de *devaneio*. A dificuldade dos personagens em travar um diálogo sobre a experiência de *deadness* possibilita ao leitor vivenciar dentro em si a angústia de um casal encerrado vivo em um túmulo no qual esta dimensão está petrificada.

Um enterro em casa, um enterro da casa, da família, do casamento. Enterro apavorante, marido e mulher enterrados vivos. A casa habita a pele daquelas

peessoas que são um túmulo. O poema convida a mergulhar na experiência de luto e comunica a dificuldade de comunicação. A experiência poética de *aliveness* é vivenciada através da sensação de *deadness*. Neste jogo de *aliveness* e *deadness*, Frost transmite, de maneira absolutamente viva, o luto sem fim da perda do próprio filho, uma experiência atemporal, para sempre presente.

#### 4.1.7 Pescando palavras, colhendo imagens...

“Quando um homem se senta com caneta e papel para escrever, declara seu propósito de ser original (...) Eu gosto mais de um garoto que inventa para si próprio - que tira uma palavra ou frase de onde ela está e a move para outro lugar” (Frost, 1918, p.695).

Em 1918, Frost deu uma palestra que denominou 'A palavra não feita' na qual explorou a ideia de *pescar palavras* (fetch words) de seu uso diário e fazer outro uso delas transformando-as em *metáforas*, símiles, analogias, alegorias. Para ele, a linguagem tradicionalmente literária soa artificial, ele diz que "poderia se dar muito bem sem toda essa linguagem livresca". O que ele aprecia é o *brincar* com a linguagem. Frost gosta de pescar palavras do dia a dia e fazer novo uso delas; operando transformações em tempo e espaço, as reposiciona de modo a multiplicar seus sentidos. Desta maneira, as palavras soam simultaneamente frescas e familiares - "lá [no discurso coloquial] é onde minha diversão com a palavra começa. Eu não ligo para a palavra já feita figurativa. Eu não fiz nada por ela" (Frost, 1918, p.696). Ele diz que se preparou para 'fazer música' a partir do *som do sentido*:

"Hoje é possível se fazer sentido sem o 'som do sentido' (como em muita prosa que se supõe aceitável, mas de leitura muito enfadonha) e [produzir] o 'som do sentido' sem sentido (como em Alice no país das maravilhas que é qualquer coisa menos uma leitura monótona). O melhor lugar para se captar o som abstrato dos sentidos é de vozes atrás de uma porta que picota as palavras" (Frost, 1918, p. 664).

Frost utiliza as palavras como instrumentos para provocar transformações na experiência de leitura. Sua intimidade com o trabalho manual (foi operário, agricultor, professor) permite a ele fazer de palavras ações – *feitos de associação*, *metáforas*. Podemos dizer, com Winnicott e Frost, que um poema, assim como toda experiência criativa e transformadora, começa com uma *ruptura na continuidade do ser* e fecha seu círculo se completando no reencontro com a continuidade. Para Frost (1923, p.701), "um poema começa com um nó na garganta, uma saudade de casa ou um mal amoroso. É uma saída em direção à expressão, um esforço para encontrar preenchimento"; em um poema completo

"uma emoção encontrou seu pensamento e o pensamento encontrou palavras".

O poema não comunica fatos, não traz 'a verdade', mas opera um processo. As palavras ele não as vê como mágica, mas agentes de transformação da experiência metafórica de *devaneio* que, para ele, é maior que a verdade – o universo do *devaneio* contém a verdade e vai além. O poeta é um artesão que deixa os sentidos do poema abertos para serem construídos na experiência do leitor. Nesta rede de sentidos, experimentamos o amor de fazer e escutar poesia e também a luta por vezes angustiada com as palavras para testemunhar o impronunciável. O elemento vital da escrita são *os sons vivos do discurso*; a cada poema o leitor experiencia um evento vivo. Poderoso instrumento para o crescimento emocional, a linguagem traz à vida sentimentos e ideias em forma de palavras; os *sons vivos* parecem constituir uma via fundamental para a experiência de *aliveness*.

"Os melhores poemas de Frost vêm à vida através do jogo dos sons e sentidos das palavras, e a sensação das palavras em nossas bocas enquanto 'dizemos as linhas'" (Ogden, 2001, p.81). Frost (1915, p.687) frisa a ideia de que, ao se escutar palavras, também se ouvem tons, e complementa: "o problema é notá-los, imaginá-los novamente e traze-los à escrita". O trabalho do *ouvido imaginário* é central em sua compreensão do ambiente e em sua produção literária. Ogden (1989) comenta sobre a diferença entre a voz e o tom – enquanto o tom reflete o que o falante está sentindo, a voz está ligada à personalidade de quem fala, seu modo de pensar, de organizar sua experiência emocional – o tom estaria mais ligado ao aqui e agora e a voz ao ser. Frost (1915, p.687) pergunta: "Como se informa um tom? Pelo contexto, pelo espírito animado da voz viva. E quantos tons vocês acham que existem voando por aí? Centenas deles – centenas nunca trazidos para um livro". O não dito e o impronunciável têm seu lugar na voz. Os sons das palavras provocam sensações e sentimentos. O corpo acompanha o que é falado. O inconsciente não se situa atrás do pano, não está aguardando ser descoberto em uma escavação arqueológica nas profundezas do ser, mas "vem à vida no movimento de sentimento, pensamento, imaginação e na própria linguagem da experiência de devaneio" (Ogden, 2001, p.107), no uso da voz e nos *sobressons* que reverberam no *ouvido imaginário* .

Ogden (2001, p.107) aponta duas maneiras de se relacionar com um poema: pensar sobre o que acontece no uso poético da linguagem (que é a leitura a qual

ele se propõe) e deixar que o poema permaneça como uma experiência predominantemente sensorial, sem transformá-la em símbolos verbais. Seja qual for a relação com o poema, surgirão novas maneiras de refletir e experienciar a si mesmo. Poemas não versam sobre experiências, a vida do poema *é* a experiência.

## 4.2 Um passeio pela Biblioteca de Borges

Quando se proclamou que a Biblioteca abarcava todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens sentiram-se senhores de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloquente solução não existisse: em algum hexágono. O Universo estava justificado, o Universo bruscamente usurpou as dimensões ilimitadas da esperança (Borges, 1941a).

Na Biblioteca tudo está, tudo é... Nela habitam até mesmo os incrédulos que não vêem esta verdade irreduzível. “Alguns bibliotecários rudes repudiam o costume supersticioso e vão de buscar sentido nos livros e o comparam ao de buscar sentido nos sonhos ou nas linhas caóticas da mão”. Também esbarramos com inquisidores execráveis que buscam decifrar criptografias absurdas e ficam a pescar palavras infames. Mas a verdade é que “visivelmente ninguém espera descobrir nada”. Universos paralelos existem, mas todos têm presença na Biblioteca.

“Galerias hexagonais, poços de ventilação, varandas baixíssimas, intermináveis pisos inferiores e superiores (...) A Biblioteca é interminável, os idealistas argumentam que as salas hexagonais são uma forma necessária do espaço absoluto ou, pelo menos, de nossa intuição do espaço” (Borges, 1941a).

A Biblioteca de Borges é o Universo e o Universo é a Biblioteca. Com seus hexágonos que se encaixam e passagens entre metáforas, passeamos por nosso mundo imaginário que é onde o escritor habita. De imediato, somos lançados à noção de experiência, as estruturas do universo não são o tema da história, mas a história é o lugar ao qual somos remetidos para vivenciar uma experiência labiríntica. Concebido a partir de variações sobre as 23 letras do alfabeto, números, figuras geométricas, descrições espaciais, simetrias, o *design* do mundo e da sociedade tem, para Borges, uma estrutura invisível e secreta. Ogden comenta que a história da Biblioteca de Babel “não é sobre as estruturas misteriosas do Universo e da sociedade; ela é ela mesma uma estrutura literária misteriosa, labiríntica”. Um tempo cíclico permite à Biblioteca ser infinita a partir de um conjunto finito de letras e livros. O tempo da leitura de um texto tem como produto um evento literário, esta dimensão temporal de lugar se opõe radicalmente ao lugar ocupado pelo produto da medida do movimento da Terra ao

redor do sol. Sentimos a presença de todo o tempo neste interminável momento presente da leitura, 'da eternidade do passado à eternidade do futuro'.

O dia a dia da labuta com a palavra concretiza o universo dos livros que fazemos falar ao serem pronunciados – em silêncio e em alta voz. Não se cala a vontade, e a potência se faz ato nos circuitos labirínticos do *devaneio partilhado*. A autoria é um ato conjunto, escrever e ler é criar vida; reinventar a si próprio na elaboração de uma história. Ao final da história, Borges (1941a), o autor real, torna-se um personagem que diz:

“A biblioteca é somente uma metáfora (uma pobre metáfora) e a história da biblioteca, escrita em um alfabeto latino antigo como versão editada de esboços de um autor desconhecido é uma invenção inútil. Não existe biblioteca, história da biblioteca, autor desconhecido, editor”.

A ficção pode abarcar qualquer realidade, até mesmo a realidade do autor. Fazer de si personagem imaginário e habitar a imaginação do leitor são alguns dos maiores prazeres manifestos no *brincar metafórico* de Borges.

Assim como o duplo escritor/leitor em relação à autoria do texto, o diálogo entre Ogden e Borges a respeito de processos de percepção e pensamento nos remete ao paradoxo entre realidade objetiva, realidade virtual e imaginação. A ideia de que a criação acontece na relação 'percepção-pensamento-comunicação' parece ser central neste debate. Para Ogden a verdade é aquilo que ao mesmo tempo é absoluto, atemporal, independente da visão particular e em paralelo só existe na apreensão pela experiência individual. Os conceitos de *aliveness* e *deadness* são fundamentais no sentido de situar a problemática na dimensão da experiência da qual o *devaneio* é o *locus* primordial.

Borges desenha seus pensares com sutileza – para ele o sugerido é mais eficaz que o explícito – e constrói escritores e obras imaginárias que incorporam vida. Este contador de histórias e revisor de livros não existentes elabora seu próprio personagem passo a passo, em um eterno revisitar de velhas imagens, antigas metáforas, o que envolve o texto com um ar de familiaridade esfumado pelo estranhar da criação do quase real. Algumas das *metáforas* que marcam presença em sua obra são: a Biblioteca, o Tigre, o personagem Borges o escritor. O Tigre poderia ser entendido como uma 'metametáfora', metáfora de metáforas, a metáfora por excelência. A Biblioteca metaforiza o conjunto de todas as metáforas, o Universo no qual elas habitam. O escritor Borges é a *metáfora* do criador, do feitor de *metáforas*, que com elas traça seu caminhar pela Biblioteca.



Gênero literário criado por Borges, as Ficções são poemas prosa: peças curtas, de quatro a oito páginas, compactas como poesia, uma poesia em versos livres que buscam a essência do sentido. Borges diz que nas Ficções devemos usar um único elemento fantástico a cada vez; somente um elemento onírico deve permear o caminho da leitura, de outra forma, nos afastamos muito da realidade comum, o texto abandona este estilo e escorrega para o realismo fantástico ou algo como ficção científica. Esta, certamente, não é sua intenção. O que para ele importa é o *brincar* no limiar entre realidade e imaginação, ele quer nos guiar pela Biblioteca, e a Biblioteca é o Universo onde vivemos.

A sensação de despir-se diante do leitor é, para Borges, uma realidade ameaçadora que cobre, com assustadora áurea de vigília, o *portal do devaneio*. “Bons leitores são cisnes ainda mais tenebrosos e singulares que bons autores”. Cisne sustenta a ideia do belo (se pensamos no Patinho Feio, o belo a ser descoberto, a desabrochar com o tempo), mas um belo que para Borges é tenebroso, como o 'Cisne Negro'. E porque bons autores se constituem em uma ameaça? Põem em cheque o que se acreditava ser verdade? O lugar que ocupávamos na Biblioteca? A *metáfora* incita à transformação, assim como os bons leitores, que irão percorrer os meandros mais recônditos do pensar de quem escreve e se oferece à leitura...

#### **4.2.1 A música do que acontece**

“O desafio de colocar na linguagem a plena riqueza, complexidade e movimento da viva experiência humana” (Ogden, 2001, p.80).

O que está acontecendo aqui, agora entre nós? Podemos perceber? Qual o significado do que acontece entre nós? Como o que acontece entre nós se relaciona com outras dimensões de nossa experiência – individual e intersubjetiva, passada e presente, real e imaginada? Talvez isto pareça óbvio, mas na maior parte do tempo conversamos sem nos darmos conta de como a conversa está acontecendo para o outro, um contraponto de monólogos mais que um diálogo harmônico. Todavia, a *música do que acontece* na relação pode provocar uma grande transformação na maneira como usamos a linguagem no diálogo interno e com a alteridade. Escutar a escuta do outro, as diferenças na escuta, os sentidos da voz, vibrar em harmonia com a *música do que acontece*.

O escritor expõe a si mesmo na reflexão sobre o próprio processo de pensar,

e é isso que Borges propõe com maestria no jogo de espelhos que reflete infinitamente imagens de si, traço fundante de seu percurso nos meandros da Biblioteca – estantes, prateleiras, livros, *metáforas* – que é onde o Eu de Borges habita. É lá que Funes luta para sonhar e imaginar, Pierre Menard<sup>36</sup> se materializa na imaginação de outro autor da qual se apropria, o Tigre corre solto até ser cunhado a ferro nas páginas de onde vai novamente partir para penetrar os *portais* da floresta de você, que agora está a ler.

Que a Biblioteca existe *ab alterno*, isto lá nós já sabemos; que sejamos imperfeitas obras do acaso vá lá; daí a sermos todos bibliotecários a subir e descer escadarias como as de Escher para cuidar de enigmáticos volumes que preenchem prateleiras elegantes numa sucessão infinita de letras! Mas como “para uma linha razoável sempre existem léguas de cacofonias insensatas, arroubos verbais, incoerências”... Além do que, “é verdade que umas milhas à direita a língua é dialética e que noventa andares acima é incompreensível”.

“Foi ele [meu pai] quem revelou o poder da poesia para mim – o fato de que palavras não são somente meios de comunicação, mas também símbolos mágicos e música. Quando recito poesia em inglês hoje, minha mãe me conta que eu assumo sua própria voz” (Borges, 1970, p.207).

Borges vê com igual valor a arte da escrita e a arte da leitura; assim como seus personagens Funes, Pierre Menard e outros, ele foi um ávido e persistente leitor que tinha por hábito ler em voz alta. Ouvir a voz de Borges, pausada, contida, desenhando cada palavra com sutileza no espaço auditivo, e ao mesmo tempo tão intensa em sua expressão minimalista, é uma experiência que marca a leitura de sua obra de maneira indelével<sup>37</sup>. Após esta vivência, toda a leitura ganha o colorido da presença de sua música.

No espetáculo do *devaneio partilhado*, maestro, músicos e espectadores são facetas de cada Eu. Ao fazer de si objeto/personagem, Borges, num ato de hospitalidade, acolhe o leitor cedendo-lhe o lugar de autor, sujeito da própria imaginação. Desta maneira, a linguagem cria para o leitor um senso da *música do que acontece* – esta qualidade narrativa possibilita partilhar uma nova experiência verbalmente simbolizada em um universo comum. Até porque a experiência – tigre de carne e osso que caminha errante sobre a terra – não pode ser falada ou

<sup>36</sup> O personagem Menard sempre me lembra Julien Green e sua incorporação da personalidade do outro - a apropriação que Klein faz do romance, associando a história com o conceito de identificação projetiva.

<sup>37</sup> Podemos nos remeter aqui a duas noções de Frost anteriormente comentadas: *sobressom* e *feitos de associação*.

escrita; mas ao tomar corpo em Ficção (ensaio imaginativo sobre uma experiência) a verdade da experiência pode ser transportada para o leitor. *Playground* do jogo autor/personagem, criador/criatura, a literatura proporciona um estado de consciência no qual o ser contempla o outro que não é um terceiro, mas outro Eu; esse Eu fala por Borges em primeira pessoa: eu ando, gosto, vivo, sou destinado a, transiro, tomo consciência, devo permanecer, reconheço, tentei, devo imaginar, perco, não sei...

“A criação de uma ficção não deve ser confundida com uma mentira; na verdade, as duas são opostas” (Ogden, 2009, p.7). Somente ao se tornar ficções (reflexos da realidade) os fatos são incorporados à experiência da leitura e podemos refletir sobre eles; assim, os fatos da imaginação se tornam realidade. As palavras não são arquivos que transportam ideias, mas criam uma experiência nova em cada ato de falar e escutar, ler e escrever; a maneira como as palavras são proferidas e percebidas – o timbre da voz, a melodia das linhas, a escolha das estruturas gramaticais que compõem o texto, o ritmo que guia a respiração daquele que se confronta com o *discurso vivo* – cria um clima emocional que faz parte integrante do sentido que elas suportam. O Universo inteiro está em cada uma de suas partículas; toda a literatura em cada livro já escrito e ainda a ser escrito. Na Biblioteca, música e palavras mágicas se desenrolam em movimento que tende ao infinito, surpreendendo sempre pelo humor, obscuridade, clareza, lógica, mistério, graça, profundidade, leveza e tantas qualidades quantas o humano pode abarcar no balé das *metáforas*.

#### 4.2.2 Um *sonhar guiado*

“Sonhar é nossa mais profunda forma de pensar e constitui o principal meio através do qual alcançamos consciência humana, crescimento emocional e a capacidade de criar sentido simbólico pessoal a partir de nossa experiência vivida” (Ogden, 2009, p.104).

Para Borges (1962b), a literatura é um *sonhar guiado*. “O labirinto e o universo tornam-se indistintos um do outro, da mesma forma o sonhar e a vida desperta, imaginação e realidade, personagem e escritor”. Estruturado na relação entre sonhador e imagens oníricas, um infinito labirinto sem saída é o *locus* no qual o sonhador é sonhado.

Ogden imagina a *fronteira do sonho* como um lugar nunca preenchido onde a criatividade é sempre sustentada como devir – campo no qual interagem as forças de atração da consciência pelo inconsciente e do impulso em direção à

expressão simbólica. De acordo com Ogden (2001, p.9), o momento que antecede o falar, desenhar, sonhar, é uma experiência de *aliveness*; esta experiência é sucedida por uma experiência de *deadness* que se segue ao ato de manifestação do impulso criativo. Na *fronteira do sonho*, o momento de criatividade é iminência nunca alcançada plenamente. Criação é veículo catalizador de experiências; o foco está mais no processo e menos no produto, o interesse maior não se encontra na obra de arte em si, mas em seus processos de produção e percepção, na relação entre o artista e o público mediada pela obra.

O impulso verbalizante provoca a expressão simbólica em ambos os elos da comunicação. Se, por qualquer razão, atravessamos um período em que não convivemos com nossos sonhos – não conseguimos sorrir da candura ou rir da vida, nos sensibilizar pela ironia do destino ou gargalhar ante o inusitado, não conseguimos nos envolver por um bom papo nem somos tocados por qualquer fonte de expressão artística ou criativa que algum dia já teve o poder de nos tocar intensamente – se não escutamos a *música do que acontece*, vivemos uma cisão profunda que caracteriza os estados de *deadness*. Não se há de temer o atravessamento pelas experiências de *deadness*, pois estas são parte fundamental do ciclo do processo criativo, o problema se estabelece quando elas se instauram como *locus* primordial de defesas tão intensas que causam entorpecimento e paralisção, impossibilitando qualquer comunicação, qualquer ato criativo.

Com o comentário de Borges (1980, p.34) sobre como a imaginação é livre quando sonha, Ogden (2009, pp.9-10) lembra que no universo onírico podemos viver uma situação a partir de vários pontos de vista e pontos no tempo simultaneamente. A criança e o adulto dentro em nós dialogam transformando-se mutuamente. Neste processo de redescobrimto, não somente iluminamos o passado, mas essa luz possibilita a transformação da experiência presente em algo novo com o qual fazemos trabalho psíquico, o trabalho do sonho. “Os sonhos (...) nos demandam algo e não sabemos como responder, eles nos dão a resposta e ficamos atônitos” (Borges, 1980, p.35). A resposta não é a solução de um quebra cabeça, mas a chamada para um ato criativo. A diferença entre o *devaneio* (sonho diurno) e o sonhar inconsciente noturno mantém a consciência do ser. O trabalho do sonho cria sentidos simbólicos pessoais que são incorporados ao nosso Eu, nós sonhamos a nós mesmos em existência. Nunca é demais lembrar que ler e escrever são formas de sonhar e que sonhos demandam algo de nós, pensamentos

que pedem para ser sonhados. Os sonhos nos fornecem os meios necessários para pensar nossas questões. As dimensões do Eu travam constantes conversações, algumas apaixonadas pelos processos de pensamento, outras com ódio e pavor de pensar. Sonhar é a mídia primordial na qual realizamos o trabalho de elaboração que nos faz humanos.

Segundo Bion (1992), a necessidade de conhecer a verdade é o que mais impulsiona o pensar<sup>38</sup>; necessidade de saber a verdade sobre quem somos e o que está acontecendo em nossa vida. Reconhecer o que nos causa estranheza e familiaridade e processar memórias em experiências – ser capaz de expressar verbalmente, visualmente ou com o suporte de qualquer linguagem, compreender o que é tocado dentro em nós pelos elementos perturbadores, interpretar, comentar, desdobrar em novas ideias – são atos criativos fundamentais para o desenvolvimento do aparelho de pensar. Eu participo de seus sonhos e você dos meus, assim partilhamos o processo de sonhar nossas experiências insonháveis.

A capacidade de devanear a experiência emocional vivida se desenvolve ao longo de toda a vida. Neste processo de aprendizado e crescimento, sempre se faz necessário o *link* com a realidade da alteridade, do contrário, ficamos presos em um presente congelado do qual nada se pode apreender. “Toda experiência emocional de conhecimento que se adquire é ao mesmo tempo uma experiência de ignorância iluminada” (Bion, 1992, p.275). É preciso tolerar nossas próprias dúvidas, navegar na incerteza, conviver com conclusões inconclusivas, fins que são começos. Vivemos no paradoxo entre a necessidade de nos ancorarmos no familiar e a busca pela verdade, a verdade da experiência emocional.

#### 4.2.3 A maneira como a língua trabalha

“Uma passagem lida como se endereçada à razão é prosa; lida como se endereçada à imaginação, pode ser poesia. Eu não posso dizer se meu trabalho é poesia ou não; só posso dizer que meu apelo é à imaginação” (Borges, 1971).

Ogden (2005, p.128) define poesia como o “poder de concentrar as palavras para gerar uma expansão de sentido”. A língua guia o leitor a sentir a vida da história em permanente diálogo com a experiência vivida. Com a profundidade da vida, um texto em 3D move-se entre a experiência e os personagens, que refletem

---

<sup>38</sup> Diferentemente de Freud, os princípios do funcionamento psíquico de Bion não iniciam com uma pressão instintual, mas com experiências emocionais vividas no mundo real, e terminam com o pensar e o sentir as experiências.

peças reais, ou seria em 4D, com o tempo como a quarta dimensão de percepção? A maneira como a experiência nos transformou e continua a transformar permanece viva na memória, pulsando no tempo.

'Era uma vez' o que? Este é um ponto chave para a história, as primeiras linhas vão guiar o leitor à forma de pensar do autor, seu sistema de valores, sua maneira de ver e estar no mundo, o que merece destaque na experiência daquela narrativa. “Nunca sabemos o que vai acontecer antes que aconteça” (Ogden, 2005, p.113). Ogden se coloca no lugar do leitor e afirma que procura não saber a forma e o fim da história ao começar a escrever; desta maneira, o autor atravessa o texto com um sentido de imprevisibilidade similar ao que deseja que o leitor experimente.

Como fazer uso literário do que pensamos e sentimos? Ogden (2005, p.118) se diz “possuído pelo processo da escrita” e afirma: “tudo o que ouço, vejo, leio e imagino formata e modifica minha escrita”. O uso das palavras na construção e associação de *metáforas* de forma a produzir poesia esteticamente atraente facilita a identificação do leitor e a vivência de suas próprias experiências em diálogo com o texto. Para Ogden, a *metáfora* é o mais profundo pensamento que temos, na *metáfora* o sentido é sempre maior do que parece, eu acrescentaria que ao nos vermos refletidos nas *metáforas* atravessamos os *portais* da reflexão e nos envolvemos na dimensão do *devaneio partilhado*. “Afim, escrever nada mais é do que um sonho guiado” (Borges, 1970, p.13). Mas esse tempo necessário para a escrita precisa ser criado, este é o trabalho do artesão, que cria beleza a partir da labuta diária, um trabalho com as mãos é necessário, o ato de escrever. Também se faz necessário aprender a lidar com a excitação e a ansiedade que o ato envolve. Onde pode nos transportar este estado de escrita? A imaginação tem a tarefa de não se perder na sedução da fantasia que insiste em fazer ouvir seu chamado. O *brincar metafórico* é uma experiência física que envolve a escuta de si próprio no processo de vir a ser. Ogden afirma que escrever é uma atividade muscular, só quem escreve horas diárias compreende essa afirmação; a solitária e perseverante labuta impõe uma disciplina por vezes dolorosa, este exercício não demanda somente a participação dos neurônios, mas de todos os músculos do corpo. Sentado à mesa, o escritor trava uma batalha diária com a linguagem; a língua persiste em defender as fronteiras de seu reino e resiste a ser usada como serva da expressão da experiência. Faz-se necessário um acordo em cada sentença, em cada

palavra, um acordo no qual a manifestação da verdade da poesia e o conteúdo da comunicação estejam afinados.

A técnica da escrita não é 'pré escrita', não há prescrição ou fórmula a seguir; não existe concepção do que seria boa literatura. A boa escrita não vem de fora para dentro, o escritor é tomado de forma tal que toda escuta, visão, leitura, imaginação, integra-se ao molde, corte e costura das palavras. *Um escritor escreve*<sup>39</sup>. Cada fragmento de pensar se move e aglutina em contínuo processo de gerar um todo que provoque algum sentido no leitor. Escrever exige imersão em um estado no qual não se é o centro de si – não se tem posse do pensar, perde-se a cabeça. E um resgate é sempre necessário para que o imaginar não se perca na dimensão obscura e paralisante da fantasia. Para acolher o leitor – partilhar com você a autoria do pensar – é necessário abrir caminho, deixar algum rastro da própria identidade e espaço livre para que a leitura exerça o trabalho do imaginar; desta maneira, a forma emerge de si mesma e se desdobra a cada leitura recriando sentidos.

Criar uma rotina, introjetar o hábito, inventar os próprios métodos para falar alguma coisa em nome próprio. Usar o desejo a favor da escrita. Não fugir da angústia que arranha as vísceras e pede pra fazer outra coisa, ansiedade que surge quando se aproxima o *insight*. Não travar o fluxo – respirar, escutar e deixar as *metáforas* fazerem seu trabalho de artesãs tecendo suas teias. Não confiar na memória acima de tudo. Manipuláveis, moldáveis, substituíveis, palavras escritas são sempre mais próximas que as que habitam somente o reino do imaginário, saem do pedestal sagrado e se profanam misturando-se ao papel e à ponta do lápis (ou às luzes de nossa ribalta privada, telinha de luz). Escrevendo, o pensar rola e a metáfora desenrola em sentidos menos virtualmente cerebrais e mais realmente corpóreos. Assim, reinvento minha escrita, meu ato de escrever.

#### **4.2.4 Hospitalidade na imaginação**

“O personagem/narrador é invenção do autor (...) o autor é trazido à vida (criado) na escrita através da voz do narrador/personagem. A contação da história, não a história ou o simbolismo, é o evento literário real nessas ficções” (Ogden, 2005, p.128).

*Hospitalidade na imaginação* é abertura do próprio universo onírico para a alteridade – uma pessoa, um grupo, um momento histórico cultural. Convido você

<sup>39</sup> “Um escritor escreve, sempre” é uma citação que Ogden utiliza do filme 'Throw mamma from the train', de 1987. A seguir, um *link* para uma cena do filme sobre uma aula de escrita <http://www.youtube.com/watch?v=a17ul-afTCE>

a habitar em mim, circular em minha Biblioteca, ler meus livros; em diálogo com essa leitura, você escreve sua história. Borges (1944, p.412) fala de um 'instinto ético' que indica o caminho de bondade e honestidade. Estar vivo para o outro é também sonhar sua experiência, oferecer-lhe resposta emocional sincera, aprender com esta experiência de *devaneio partilhado* e permitir-se ser transformado pelo encontro. Fazemos bom uso da linguagem quando ela não obscurece, perverte ou confunde, mas clareia, comunica e amplia sentidos. Quando a linguagem pulsa vida, nos guia direto ao encontro da verdade emocional da experiência. “Uma pessoa incapaz de aprender com a experiência, está aprisionada no inferno de um mundo infinitamente imutável” (Ogden, 2005, p.47). Este crescimento produzido pela experiência emocional reflete na ação (não necessariamente em ações grandiosas, detalhes sutis fazem diferença) que transforma a maneira de viver e caminhar pelo tempo, pelas ruas do pensar.

Para Borges, escrever é um ofício, mas também é prazer, o prazer maior de sua existência, busca e descoberta de sentido. A beleza das *metáforas* – sensação de presença e concretude – é sentida antes do pensar sobre os significados; bons autores imprimem formas ao sentimento, formas que se desdobram em caminhos no pensar do leitor impossíveis de se delimitar *a priori*. O artista oferece *hospitalidade em sua imaginação*; ao nos tocar, nos acolhe em seu universo imaginário de forma concreta, através de sua obra. Borges é anfitrião e convidado, autor e personagem na trama que nos seduz – experienciamos sua leitura por esses dois pontos de vista e uns tantos outros a serem descortinados, ocupados, traçados. Símbolos reais capazes de criar universos oníricos, as palavras corporificam sentimentos dando-lhes forma palpável. Sua potência metafórica concretiza a ilusão na dimensão de *devaneio partilhado*. Seus reflexos abrem *portais* à reflexão – a forma do Eu no aqui e agora se expressa em nome próprio e na relação – sentimentos ganham corpo em palavras que geram sensações de presença e concretude.

Conhecer a si próprio e ao próximo através da emoção, sentido corporificado, requer o hábito da *hospitalidade na imaginação*. O acolhimento de 'Eu e Tu' simultaneamente como autores e personagens sem prejulgamentos é bem diferente de ausência de princípios éticos e estéticos. Refletir sobre emoções e expressar seus reflexos nas próprias ideias é elemento primordial da dimensão de *devaneio partilhado*.



#### 4.2.50 duplo “Autor/Personagem”

“Nosso destino não é aterrador por ser irreal; é aterrador por ser irreversível e moldado a ferro. Tempo é a substância da qual sou feito. Tempo é um rio que me leva, mas eu sou o rio; é um tigre que me destrói, mas eu sou o tigre; é fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, infelizmente, é real; eu, infelizmente, sou Borges” (Borges, 1946, p.234).

O duplo autor/personagem é um tema recorrente em Borges. No âmbito deste trabalho focaremos a ideia de duplo principalmente nas Ficções: 'Borges e Eu' (1947) e 'Pierre Menard' (1941). As Ficções provocam novos sentidos na percepção da relação entre autor e personagens; ele os inventa, eles o inventam. Mas porque o uso da expressão duplo em vez de paradoxo? Autor e personagem não são dimensões contraditórias, mas complementares. Como distinguir claramente quem é Borges e quem é a *persona* Borges? Quem é o escritor, o personagem ou aquele que escreve? A vida de Borges é literatura; personagem na história de sua vida, ele fala literatura, vive literatura. Quando Borges era forçado a se apresentar em público, o personagem provia proteção. Borges inventou a si mesmo, e se perdeu, e se encontrou nesta *persona*.

Não são necessárias mensagens ou comentários sobre o mundo ou a condição humana para que as experiências de leitura e escrita se constituam em eventos literários capazes de proporcionar descobertas com as quais construímos sentido. A vida literária é tão real como qualquer outra. A Biblioteca de Babel é o Universo em que vive Borges e Borges trabalha na biblioteca pública de Buenos Aires e Borges passa a infância na biblioteca de seu pai: qual destas bibliotecas é mais real, mais verdadeira? Quem é o personagem e quem é a pessoa Borges? Qual destas bibliotecas é o espaço de sua criação e descoberta – o espaço em que se cria, o espaço que se cria? Existe Biblioteca ou Borges que seja virtualmente mais verdadeiro, emocionalmente mais real?

Que liberdade tomamos ao circular por nossa imaginação? E ao partilhar esse percurso? Um escritor está sempre, de algum modo, reescrevendo sua história em *metáforas* (a história de sua imaginação), passeando em seu pensar, sonhando a si mesmo em existência.

“Anos atrás tentei me libertar dele e percorri desde as mitologias dos subúrbios até os jogos com tempo e infinito, mas esses jogos pertencem a Borges agora e preciso imaginar outras coisas (...) Minha vida é um vôo” (Borges, 1957).

O binômio ousadia e segurança é outra maneira de expressar o ciclo de expansão e recolhimento. Borges busca segurança na Biblioteca, lá ele é

personagem de seus livros. Uma ação explicitamente ficcional como essa protege sua imaginação do embate com a realidade. E assim vestido, circula a caráter entre homens reais – fala, palestra, ensina, viaja até de balão. Borges de carne e osso – Tigre, *metáfora* por excelência – vive na infinita Biblioteca e de lá nunca sai...

O jogo do duplo é o lugar no qual a consciência é recriada a cada instante. Sou um Eu interior, essência verdadeira do *self*, ou esta que você vê, escuta, lê?... A identidade é construída nesta borda fronteira; no compasso do samba-poema, nem tudo nem nada. No espaço do entre – entrementes, entremeios, entretanto, entreato, entre ficção e vida real – críticos literários comentam livros imaginários, personagens inventam autores, sonhos embaçam e clarificam. Recebemos um apelo por sentido, somos demandados a imprimir sentido ao chamado do outro; o outro Eu recebe um chamado e nos chama, é visto e nos vê...

O sentido é dado pelo outro através da mobilização de seus padrões de pensamento. As impressões que não assumem forma de imagens, lembranças ou histórias, mas provocam o movimento do outro dentro em si, suscitam sentimentos de envolvimento e desenvolvimento. A alteridade faz a costura do incipiente em formas significativas; os processos de ligação e contenção possibilitam a construção de modelos de compreensão da experiência que se dá no encontro e abrem espaço para imaginação e construção de situações do porvir.

“O espaço aberto atrás ainda é visível se nos viramos para ver, mas não olhamos para trás porque há algo que nos compele, quase hipnotiza, seduzindo na direção ilusória da linguagem comum” (Borges, 1957).

Borges nos convida a penetrar no labirinto de sua narrativa; com este mergulho, ampliamos nossa consciência –consciência do ser, do Outro, do Universo. Me parece ser este o ponto fundamental do pensar de Borges: o Eu é autor e personagem, o Universo é realidade e imaginação. Nesta dimensão de *devaneio partilhado*, escutamos os *sobressons* do *brincar* Winnicottiano e seu *espaço transicional* no qual o outro é ao mesmo tempo imaginado e encontrado – *sobressons* do *lugar em que vivemos*, a Biblioteca.

O que é bom não pertence a ninguém, mas à cultura. Nua, despida de ironia, a voz do escritor guia o leitor a sentir a experiência da forma – os sentidos das palavras se desvelam em movimento espiral, abrindo caminho para o som da própria voz. Somos guiados pelas palavras que sabem de cor como provocar a sensação de que estamos perdidos no labirinto. Sentir a presença de uma realidade imaginada, está aí o poder da Ficção. Mas a imaginação não pode reinar absoluta,

pois perderia os laços com a realidade e a dimensão de *aliveness* se esvaneceria. O *brincar metafórico* é fundamental para alcançar a consciência, porém, há que se precaver contra o poder de expansão dos sentidos que as palavras exercem a ponto de significarem tudo e nada. O processo de descoberta e criação de verdades literárias é importante para a consciência de si, mas uma vida feita somente de livros não inclui animais, plantas, rios, montanhas, universos amorosos, corporais, sexuais, as dimensões infinitas da vida. Ogden (2001, p.143) lança a seguinte pergunta: “O que significaria ser alguém para quem as coisas não acontecem?”

#### 4.2.5.1 Memória e imaginação

Borges (1941c) descreve Funes pela primeira vez quase como o coelho de Alice, um garoto sempre correndo que, como um relógio, sempre sabia a hora precisa. Esta qualidade de cronômetro esvaziava Funes de sua humanidade. Nada muda em seu mundo, não há projetos, desejos, frustrações; o mundo de sonho no qual ele vive não lhe é próprio nem tem propriedades, é comum, comum ao tempo que pulsa no cronômetro que é ele mesmo, igual, sempre. Não que ele não sentisse, as sensações eram detalhadamente precisas, musculares, térmicas<sup>40</sup> (talvez fosse capaz de dizer a temperatura exata, o peso exato, mas isso Borges não nos conta); o fato é que Funes não tinha prazer, nem desprazer tampouco. E Funes permanece “atemporalmente suspenso em uma terra de ninguém onde não há imaginação ou realidade, esquecimento ou lembrança, dormir ou acordar” (Ogden, 2005, p.53).

Nem escondido nem revelado, somente lá, tudo lá, todo e qualquer fato, que não é um fato porque não tem ponto de vista, narrativa, narrador... “Tudo é instantâneo no mundo de Funes” (Ogden, 2005, p.50). Uma voz desincorporada recita intermináveis sílabas, sons que são o oposto de símbolos. Percepções e memórias, ele não as podia distinguir; de tão precisas e detalhadas, todas pareciam igualmente importantes ou desprovidas de valor. Borges bem nos lembra que “pensar é esquecer diferenças, generalizar, fazer abstrações”. Funes é incapaz de imaginar.

Ao cair do cavalo e tornar-se prisioneiro perpétuo do corpo paralítico, do tempo paralisado, deixa de ser “uma figura em um sonho sem sonhador” e passa a

<sup>40</sup> Podemos nos remeter à *dimensão autista-contígua* da experiência, conceito elaborado por Ogden para dar conta da dimensão mais primeva da experiência, comentado no início desta pesquisa.

ser prisioneiro do sonho; se dormindo, não podia acordar, acordado, não podia sonhar, pensar sobre sua percepção, perceber o sonho... Se antes do acidente era quase que sensação incorpórea, o que lhe possibilitava contato imediato com o tempo, após o acidente passa a ser memória pura, sem nenhuma atribuição de valor aos eventos. Não sonhava nem antes nem depois, até porque não havia o antes ou o depois, somente tempo contínuo, pulsação interminável sem ritmo algum. Nunca fora capaz de delinear qualquer diferença entre o mundo e ele próprio. Não que haja uma diferença marcada tão a ferro entre estes espaços, quem marca a ferro irreversível é o tempo, mas ele não podia perceber, já que o agora era um infundável momento paráltico que somente rodava o cronômetro com uma pulsação sempre igual, sílabas pronunciadas com igual intensidade, nítidas sensações sem qualidade, palavras sem juízo de valor... “Funes não deduzia o tempo (...), não experimentava o tempo, *ele era o tempo*, tanto quanto era o sol, e a lua, e o céu, e a luz, e o escuro” (Ogden, 2005, p.51).

Após o acidente, Funes é só memória. Borges, cego, precisa de muito esforço para imaginar o pensamento no papel. Ambos vivenciam um processo de luto, despedida de parte dos sentidos criativos que sustentam a liberdade do *devaneio*. Borges se identifica com Funes e Ogden (2005, pp. 49-53) se identifica com ambos. Ao adquirir memória infinita, o personagem perde a capacidade de sonhar. À imaginação é demandado o esquecimento, esquecimento da concretude que abre espaço ao *devaneio*.

#### 4.2.5.2 O escritor imaginário

“O primeiro método que ele concebeu era relativamente simples. Saber bem espanhol, recobrar a fé católica, lutar contra os mouros ou os turcos, esquecer a história da Europa entre os anos 1602 e 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudou este procedimento (...) mas o descartou pois seria muito fácil” (Borges, 1941b)

Pierre Menard é um ensaio sobre um fictício escritor de ficções e sua obra. O desafio a que Menard e Borges se propõem é escrever Quixote com as exatas mesmas palavras de Cervantes. E como soam diferentes! Menard é uma paródia dos acadêmicos que dedicam noites de insônia a repetir um livro já existente. Neste enredo, o leitor se transforma em personagem, cúmplice de Borges na leitura do Quixote de autoria de Menard. Ogden lê Borges que cria Menard que reescreve Cervantes<sup>41</sup>. Uma geração de escritores e leitores influencia e cria a

<sup>41</sup> O primeiro contato de Borges com Cervantes foi ainda criança, na biblioteca de seu pai,

outra numa via de dois sentidos. Para Ogden (2001, p.134) o que impressiona na versão de Menard de Quixote é que o movimento deste fluxo metafórico de frases e ideias não é somente um movimento do passado para o presente e para o futuro, mas simultaneamente para frente e para trás, já que “o passado é criado pelo presente”. Ogden comenta que, no conto de Menard, Borges desenvolve uma nova técnica capaz de “enche[r] de aventura as palavras mais plácidas”, esta técnica nada mais é que a “hesitante e rudimentar arte de ler”. Menard recria Quixote somente pelo ato de situar o texto em um novo contexto; o Quixote de Menard é *metáfora*, não da escrita, mas do ato de ler, a leitura que reinventa a escrita.

“A grande dificuldade e o grande significado da tentativa de Menard de escrever Quixote reside no fato de que ele atingiria isto através de sua própria experiência como um homem do século XX” (Ogden, 2001, p.132).

“Uma dimensão importante da linguagem é a contínua tensão entre a negação do Eu – desalmado e mecânico – e o imediatismo da voz que fala no tempo e momento presente” (Ogden, 2005, p.144). Borges diz que devem ser evitadas 'cores locais' – conhecimento, experiência, caráter – pois estas passam a sensação de propriedade sobre o texto, sobre a interpretação. Mas ele se colocava com frequência como personagem em suas histórias. A língua tem uma vida em si própria – não é possessão de ninguém, pegamos emprestado, usamos – a língua nos usa. Qual a diferença entre ser personagem e clamar a autoria para si?

#### 4.2.5.3 A *persona* Borges

“Uma elegia, para ter sucesso assim como “Borges e Eu” tem sucesso, precisa capturar em si mesma não a voz que foi perdida, mas uma voz trazida à vida na experiência da perda – uma voz vitalizada pela experiência do luto (...) de alguma forma, a nova voz sempre esteve lá – como uma criança é de alguma forma uma imanência em seus ancestrais, e é trazida à vida tanto através de suas vidas como de suas mortes” (Ogden, 2005, p.152).

Com o ato de escrever, Borges supera sua tristeza e sua dor e se transforma em Borges, o escritor imaginativo que tem prazer em brincar com a estrutura da linguagem. Ele utiliza recorrentemente o recurso da enumeração de itens em forma de listas que funcionam como roteiros<sup>42</sup> para a construção de seus

---

onde leu uma versão de Quixote na língua inglesa. Ele comenta que, mais tarde, ao ler a obra no original, sua impressão era de que Don Quixote em espanhol parecia uma tradução mal feita (cf. Borges, 1970b, p.209).

<sup>42</sup> Cito aqui uma lista que fiz a partir da descrição de Ogden (2005, p.123) sobre as várias etapas de seu processo de produção literária (penso que podemos considerar esta descrição também como uma metametáfora da criação literária ogdeniana:

- 1 - Chegar a uma idéia que capture a imaginação
- 2 - Encontrar uma maneira de desenvolvê-la

personagens. Um forte elemento de sua narrativa é a abertura para uma multiplicidade de associações entre os itens enumerados nas listas. Essas listas, que dão vida ao ato criativo através do *uso imaginativo da linguagem*, podem ser pensadas como *metáforas* do *making of* das *metáforas*. “Eu gosto de ampulhetas, mapas, tipografia do século XVIII, do gosto de café e da prosa de Stevenson”. A lista de coisas que 'Eu gosto' é compartilhada entre 'Borges e Eu'.

“...cada grão é empilhado no topo dos outros que o precedem como corpos caídos em uma vala comum. Mas ao girar, o tempo torna-se circular – os corpos de um momento tornam-se os recém-nascidos do próximo, suavemente, calmamente se acotovelam em seus empurrões para entrar no mundo saindo de dentro do corpo do tempo” (Ogden, 2001, p.146).

Ogden (2001, p.146) descreve as ampulhetas como “a incorporação da natureza consecutiva do tempo” e os mapas como os espaços de transformação da realidade em registros palpáveis: “ruas, cidades, países, planetas, galáxias são transformadas em marcas no papel que podem ser seguradas e sentidas nas mãos”. Areia e vidro, papel e tinta – *metáforas* de tempo e espaço.

Borges, o escritor, era um personagem mais antigo que Borges ele mesmo, pois já existia no imaginário de seu pai. Desejo, amor e investimento afetivo nem sempre são transmitidos com palavras; algumas coisas não ditas são “muito mais importantes do que outras simplesmente ditas” (Borges, 1970b, p.211). Estava escrito em seu destino: iria ser escritor; ele nunca contestou nem desejou outra realidade. Passou a vida inteira como curador deste legado, com o qual fez algo absolutamente inovador, reinventou a escrita, cunhou novos gêneros literários, afirmou criativamente seu destino. Porém, viveu sempre um paradoxo – “Logo cedo, eu me senti envergonhado por ser uma pessoa dos livros e não um homem de ação... Eu não senti que merecesse nenhum amor particular... [eu pensei]... que eu era um tipo de farsa. Depois dos trinta eu superei este sentimento” (Borges, 1970b, pp.208-209). Este sentimento de vergonha lhe rendeu dificuldades de se relacionar com o próprio corpo que chegaram mesmo à repulsa. Ele media seu valor pelos atos de ler, escrever, pensar. Mergulhou fundo na sensação de ser uma farsa e daí colheu um extensivo trabalho sobre o duplo realidade/imaginação. Este

- 
- 3 - Apresentar a idéia de forma mais completa possível em um parágrafo ou dois
  - 4 - Escrever umas 20 páginas de qualquer coisa que venha à cabeça sobre a idéia
  - 5 - Escrever nova introdução com ideias e algo da linguagem do rascunho inicial
  - 6 - Reescrever de 5 a 10 vezes rascunhos da estrutura e dos temas primários
  - 7 - Fazer umas 50 revisões de palavras, frases e parágrafos
  - 8 - Revisar, depois de cada rascunho, as afirmações iniciais sobre o assunto do artigo
  - 9 - Ler o rascunho em voz alta

é um *link* fundamental entre Borges e Ogden, o pensar sobre a constituição e consistência do que seja verdade. Borges, que não se via como 'homem de ação', realizou atos fundamentais para a percepção, compreensão e produção literária.

Desenhando-se como um outro de si, escritor de obras inexistentes, Borges ampliou seu universo, que abarcava toda a biblioteca. Nesta dimensão do quase real, seus personagens metafóricos como Menard, Funes, o Tigre, Borges o escritor, ganham corpo no espaço onírico como holografias em movimento. Borges nos confia sua própria imaginação em um convite ao *devaneio partilhado*; sua narrativa abre espaço a um *brincar metafórico* que se desdobra em múltiplas experiências. A ação de confiar nosso pensar às ondas do *devaneio* colabora para sua instrumentalização com sofisticados recursos que descortinam novos canais para a comunicação e a ação. “Pensar, analisar, inventar não são atos anômalos; eles são a respiração normal da inteligência” (Borges, 1941b, p.44).

Borges, um homem que age em nosso pensar, partilha a construção imaginativa de suas emoções. A escrita ganha voz no personagem que atua sua vida. Tímido, Borges usa a *persona* de Borges, personagem escritor, para se colocar em público. Busca uma trilha que advém do equilíbrio entre realidade e Universo onírico; experimenta falar, ler, ensinar como formas de *devaneio partilhado*, encontra o estado de *devaneio* através do personagem Borges. A relação entre os binômios realidade/imaginação e aproximação/afastamento parece tangenciar a obra de Borges e Ogden.

Cada sujeito inclui duas partes no contexto, o que vive e o que comunica, uma parte é o duplo da outra; esta noção de duplo amplia o espectro das conexões viáveis entre os processos de comunicação. Partindo de relações homólogas e complementares, é possível trabalhar com a ideia de diferença sem necessidade de oposição. O duplo abre caminho para a construção da alteridade por analogia e complementariedade: vejo em você um sujeito homólogo a mim e, ao mesmo tempo, abre-se um espaço para a diferença. As *metáforas* surgidas em nosso encontro possibilitam desdobramentos em ações criativas e transformadoras.

O *brincar* com a associação simbólica facilita um descentramento do Eu e um descolamento de sentidos originários que refletem novas construções sensoriais e afetivas. Partindo do encontro dos duplos do Eu e do outro, o *devaneio partilhado* é um caminho de duas vias: a percepção da alma do outro depende do próprio mundo interno e vice-versa.

Ogden (2005, pp.117-152) faz um paralelo entre o luto e o processo criativo: a arte do luto contempla o que é feito e a experiência de fazê-lo, o que se cria não ocupa o lugar do objeto perdido, mas se assemelha a este. Ele faz uma análise de como Borges, que viveu a vida toda mediado pela premência da perda – a perda de sua visão (que podia antever em seu pai) e a perda concreta do pai cedo em sua vida – , transforma esta experiência em processo criativo. Borges foi um ávido leitor, um apaixonado pela literatura, o que deve ter sido de profunda ajuda a suas criações de escritores imaginários. A promessa implícita de concretizar o sonho do pai de se tornar escritor povoa seu diálogo interno por toda a vida.

O fazer criativo – construir a própria vida com o que está ao alcance das mãos, dos olhos, dos ouvidos, da linguagem – preenche o vazio deixado pelo espaço ocupado pelo objeto que não está, espaço de investimento no objeto perdido; não estamos a falar da criatividade do artista que produz a obra de arte, mas do músico de orquestra que cria um pouco do próprio destino catando as notas espalhadas pelo chão do final do ensaio – o pensar, sentir, mover-se, os sutis gestos e expressões marcam nossa visada, as conversas que temos, ideias que trocamos agora. Não é ao sublime que temos que dar conta ao final, mas ao dia a dia da carne que despedir-se-á de nossa existência profana.

“Cada aspecto da vida, cada estado de espírito gerado em uma experiência vivida ou em uma peça literária bem sucedida, está integralmente conectado a todos os outros aspectos da vida e todos os outros estados de espírito” (Ogden, 2005, p.119).

As experiências da vida estão em constante conversação com nossas palavras, nossos atos, nossos posts, as coisas que curtimos e comentamos. O ato de escrever é, para o escritor, o lugar no qual a experiência de *aliveness* é mais intensa – o lugar em que ele vive. “A vida de um escritor é, em certo sentido, a vida de sua escrita” (Ogden, 2005, p.119). Nós, leitores, somos observadores participantes desta conversação entre sua vida e sua obra, mediada pela *metáfora*.

#### 4.2.6 O outro Tigre: a *metáfora* por excelência

Enquanto a biblioteca é uma *metáfora* que se refere ao universo do *devaneio partilhado*, proponho pensarmos o tigre como a *metáfora por excelência*, uma *metametáfora*. Ogden (1995) inicia seu artigo "Analisando formas de *aliveness* e *deadness*" com a seguinte citação de Borges (1960, tradução minha):

Caçaremos um tigre agora, porém  
como os outros este também será uma forma  
de meus devaneios, uma estrutura de palavras, e não



o tigre de carne e osso que mais além dos mitos  
caminha errante sobre a Terra. Conheço estas coisas muito bem,  
Mas mesmo assim uma força insiste em impulsionar  
a esta vaga, insensata e arcaica procura,  
e sigo perseguindo, ao longo do tempo,  
outro tigre, a besta que não está na poesia.

Mas porque Ogden foi de encontro ao tigre de Borges? O que fareja ele na rede labiríntica de odores? Que distâncias galgam estes autores? Nas margens de que rios seus rastros se cruzam?

Eles tentam, com *metáforas*, dar forma ao sonho que se sonha acordado, e compreender; tentam, através da compreensão do universo onírico, marcar a presença que acorda o encontro. E ambos se deparam com a ausência do tigre de sangue quente que, mais além, trilha a terra; ambos pressentem sua ossatura e sentem a reverberação da vibração do esplendor de sua pele que se move revolvendo morte, ódio, amor. Ambos afirmam saber da existência de algo que impõe a busca pelo tigre que não está no verbo e perseveram nessa indefinida e insensata aventura ancestral, nesta busca pela força com a qual as *metáforas* se fazem veículo de transformação, pela presentificação de suas marcas, pegadas na poeira das ruas do *devaneio*.

Este tigre do pensar de Borges marca seu rastro na margem de um rio cujo nome ignora. Este tigre habita um mundo sem nomes, passado, porvir – sua existência é definida em um instante certo. Este tigre galgará bárbaras distâncias; na rede labiríntica de odores, farejará o aroma da aurora. Borges decifra seus traços e, sob a pele esplêndida que vibra, pressente a ossatura. Borges reflete o tigre que evoca seu verso, um tigre de símbolos e sombras, arroubos literários e memórias de enciclopédia. O tigre de Borges não é o tigre fatal – o tigre que cumpre sua rotina de amor, ódio e morte. Borges sabe que a este tigre verdade de sangue se opõe o tigre *metáfora*. Já o feito de nominá-lo, trazê-lo ao pensar, o faz tigre arte e não criatura viva das que caminham pela terra.

Que distância temos que estar do tigre para que se possa dele falar, sentir os ecos de sua presença e, ao mesmo tempo, inferir sua ossatura – esqueleto que suporta seu símbolo e nos permite pensar e estabelecer comunicação? Que distância é esta, nem tanto ao mar nem tanto à terra, talvez "na praia do mar de mundos sem fim" (no qual crianças brincam)<sup>43</sup>, que precisamos manter, eu que escrevo de você que me lê, nós dois do tigre de Borges e de Ogden para que

<sup>43</sup> Alusão à citação que Winnicott (1967) faz de Tagore.

possamos juntos caminhar na praia banhada pelos mares nos quais estes autores vão se cruzar e estabelecermos todos uma rede de comunicação e influências?

Oferecendo *hospitalidade na imaginação*, a *metáfora* desflora caminhos múltiplos, pois dizer algo referindo-se a outra coisa é sua natureza. Atravessando o *portal do devaneio*, provoca sentidos desdobrados não somente em concepções abstratas, mas em *atos metafóricos*. *Metáfora é pensamento transformacional* por excelência.

## 5 Considerações finais

### O que é verdade e de quem foi a ideia?

*O que é verdade e de quem foi a ideia* é o título de um artigo de Ogden (2005) que versa sobre a relatividade da verdade; ele tira de foco a ideia de absoluto e remete à de autoria, como sendo a verdade uma criação de alguém, sempre uma construção que tem como referência as experiências do criador e do observador – no caso da literatura, o escritor e o leitor. Ao longo do texto, ele vai discutir esta questão apontando várias facetas deste paradoxo: a verdade é simultaneamente universal e particular, atemporal e imediata – remete a momentos exclusivos da vida de cada um. As verdades universais são aquelas com as quais mais nos identificamos de maneira pessoal e única. As verdades mais significativas da vida são o nascimento, crescimento, envelhecimento e a morte. O que queremos dizer quando nos referimos a algo como sendo verdade, permanece pura abstração até ser plantado no solo da experiência daquele que nos ouve (cf. Ogden, 2005, p.69). O que está em jogo é a noção de experiência, a relação entre realidade e percepção, assim como entre essência e criação. Para incrementar o paradoxo, Ogden diz que verdade é aquilo que não tem autoria porque lá está e assim o é como tal; já a mentira precisa ser inventada e é atribuição de um criador. Por outro lado, algo só pode ser verdade se lhe for atribuído este estatuto; se algo não tem lugar no sistema simbólico, este algo é o que é, nem verdade nem mentira<sup>44</sup>.

O que faz com que vejamos algo como verdade? O que significa para nosso sistema simbólico classificar certas vivências como verdadeiras e outras como falsas? Quais os critérios de atribuição de verdade? Como os sentidos participam deste processo classificatório: verdadeiro x falso? Temos a ilusão de que o que acreditamos é verdade, de que as estruturas e modelos que criamos na tentativa de classificar, compreender e transformar o mundo são reais. “Damos forma a essas estruturas nas metáforas que criamos” (Ogden, 2005, p.64).

Penso que podemos dizer que toda informação passível de ser utilizada

---

<sup>44</sup> Há ainda todas as coisas que simplesmente ignoramos, estas não são nem verdade nem mentira, são inexistentes para nós. Por exemplo, o valor da massa do sol não tem nenhum significado para mim se não for inserido em meu sistema simbólico. Não é uma informação que faça parte de meu Universo de verdades, não é instrumento de meu pensar.

como instrumento para o trabalho elaborativo pode ser considerada uma verdade para o fluxo do pensar. Mentiras ou dados falsos são aqueles que bloqueiam a imaginação e emperram o fluxo criativo. Ao olhar para determinada direção, fazemos sempre um recorte e um enquadre particular no tempo e no espaço.

“Paradoxalmente, o que é verdade é atemporal, sem lugar, e maior que qualquer indivíduo; e mesmo assim, vivo somente por um instante e único para o conjunto de circunstâncias que constituem aquele momento de experiência vivida por uma pessoa” (Ogden, 2005, p.68).

Sobre a ideia de bidirecionalidade temporal, Ogden (2005, p.61) comenta que as verdades emocionais e as ideias que delas se desdobram influenciam o pensar tanto em direção ao futuro quanto ao passado, tanto o acervo de experiências passadas influencia o futuro como o futuro vai influenciar nossa leitura do passado. Os vínculos entre as verdades individuais e universais não são da ordem do tempo, do espaço ou da cultura; estas variáveis colaboram com o processo de identificação, mas não são características primordiais da humanidade. O que fala a todos os seres humanos diz respeito a experiências de “dor sentida pela morte de uma criança, o medo de mutilação corporal, a angústia por reconhecer que os pais e ancestrais não têm o poder de se proteger ou aos seus filhos contra os perigos da vida e a inevitabilidade da morte” (Ogden, 2005, p.68). Crescer, envelhecer, morrer são ciclos que marcam a consciência de nossos limites.

Tradições, mitos, cerimônias, rituais enquadram as experiências de perda na cultura; defendendo contra a intensidade dos sofrimentos, amenizam processos de luto e facilitam o reinvestimento na vida. Quando Ogden nos lembra que as verdades são atemporais, não localizadas no espaço ou na cultura, isso não significa que elas não se apoiam nestes referenciais, pelo contrário, os referenciais se influenciam em rede, ou poderíamos dizer, em nuvem, o que é uma metáfora até mais interessante, porque nuvens não são feixes de linhas que se entrecruzam (como na rede ou na teia), mas massas nubladas nas quais projetamos imagens que estão sempre em movimento de volume, cor, localização, forma, velocidade; nuvens transformam o clima a cada momento.

Para Ogden, as ideias não são a verdade, mas uma descrição da verdade. A verdade independe do pensar de cada um; por outro lado, o que chamamos de

verdade será sempre o que nossa mente pode conceber e nosso corpo pode sentir. A verdade tem relação com algo externo à realidade psíquica, a intuição do que seja verdade é o que faz a ponte entre a imaginação e o real que independe de nós. Conforme Bion (1992, p.315), o que é real (não metafórico) é a intuição, o sentido em cada experiência. O que é sentido como verdade é a resposta emocional que guardamos da experiência. O pensar “enquadra as questões para serem respondidas em termos de sentimentos” (Ogden, 2005, p.64). O processo de construção dos dados de realidade depende do significado que damos à afirmação de que algo é verdadeiro ou não e vice versa. Para que o que acreditamos tenha o cunho de verdade, o vínculo com o real se faz necessário; do contrário, tais pensamentos restringem-se ao reino da fantasia (especulações solipsistas, alucinações); paradoxalmente, Ogden (2005, p.73) afirma que “o inconsciente fala com uma qualidade de verdade que é diferente e quase sempre mais rica do que o que o aspecto consciente de nós é capaz de perceber”. Com Ogden e Bion, podemos dizer que a experiência de leitura instrumentaliza o aparelho de pensar com novas verdades que são o resultado da interseção entre as formas de pensar do autor e as do leitor. A partir de Winnicott, concebemos que o contato profundo com o outro, no caso desta pesquisa representado pela experiência de leitura de uma obra literária, vai ao encontro imediato do *verdadeiro self*.

No corpo desta pesquisa, tivemos a oportunidade de experienciar nossa própria leitura de algumas obras de dois dos principais escritores trabalhados por Ogden. Partilhamos, por exemplo, a construção da ideia de verdade subjetiva a partir das *Ficções* de Borges, que abrem *portais imaginários* ao leitor para uma experiência verdadeira. Criadas para sustentar uma verdade emocional, as *Ficções* são vivenciadas como o oposto de mentiras. Onde se situa o limiar? O que é sentido como real é uma experiência particular a cada um.

Bion (1970) diz que somente uma mentira requer um pensador para ser criada, o que é verdade já existe. Para Ogden (2005, p.65), Borges e Bion estão de acordo: a verdade não é inventada por ninguém. As coisas são o que são até darmos um lugar a elas em nosso sistema simbólico. “Pensadores não criam a verdade, eles a descrevem. Pensadores, por essa perspectiva, não são inventores, eles são observadores participantes e escribas” (Ogden, 2005, p.65). As verdades

não têm autoria, estão somente esperando um pensador para formatá-las em pensamento; por outro lado, o ato de expressar verdades em pensamentos altera a coisa em si, que é objeto do pensar. “No ato mesmo de dar forma humanamente sensível ao que é verdade para uma experiência emocional, estamos alterando aquela verdade” (Ogden, 2005, p.65).

A verdade do nome – por exemplo: DNA, inflação, transferência, inconsciente, água, ou qualquer outro nome – é corroborada por seu poder de organizar, de forma compreensível e coerente, a experiência sensível da coisa. Procuramos agrupar em palavras o que vivemos e observamos, o que não deixa de ser uma forma de viver; esta narrativa incorpora uma qualidade de verdade à experiência. Estamos sempre colhendo e colecionando palavras que ajudem a entender (intelectual e emocionalmente) a forma como as coisas funcionam.

Em confronto com um bom texto, o leitor tem espaço para criar sua própria verdade, pois a verdade particular do autor media a leitura com tênues manchas que não ofuscam o encontro com a obra. Questões narcísicas à parte, o que importa é que verdades encontrem pensadores que as tornem disponíveis como ferramentas do pensar (cf. Ogden, 2005, p.66). Ao ser descoberta uma verdade (o que aqui se opõe à ideia de criação), a coisa em si é alterada, e neste sentido, podemos dizer que algo novo foi criado, a potência para novas experiências do que é verdade. O texto corporifica-se no encontro entre autor e leitor; o inconsciente de ambos é coautor silencioso dessa experiência com palavras – escritas, lidas, faladas, escutadas, reverberadas. Este encontro é virtualmente o instrumento que possibilita às palavras adquirirem o estatuto de verdade. O autor precisa incorporar o texto como parte de si e, ao mesmo tempo, apagar sua presença deixando traços – referências para identificações que abrem espaço para o leitor ocupar o espaço do texto e sentir o mesmo como seu; assim, abram-se os *portais do devaneio*.

É necessário atravessar um *portal* tanto para mergulhar numa dimensão de *devaneio* como para sair dela; nesta travessia, encontramos a nós mesmos. Esta passagem – que pode ser partilhada com amigos, amores, artistas, terapeutas, pessoas com quem nos encontramos e que nos mostram a face e os sonhos – carrega simultaneamente algo de solidário e solitário. No fim do túnel, ao

atravessar o *portal do devaneio*, meu Eu, que é só meu, está à minha espera; um Eu acordado e que, incapaz de ignorá-la, deve acordar com a dimensão onírica, necessariamente traçar com ela uma solução de compromisso. Não mais o mesmo Eu de antes da jornada partilhada, nunca mais o mesmo.

*Portal* para o viver estético, o *devaneio* se revela através do belo. Este clarão que, provocado pela imagem poética, ilumina a consciência, não seria o que chamamos de *insight* – novas cadeias e redes de associações, novas formas de pensar, novos mundos a desbravar, novas dimensões do velho Eu? Ao atravessar o *portal do devaneio*, partilham-se impressões e criações conjuntas que marcam para sempre a maneira como eu circulo no sonhar e no acordar; e quando, mais uma vez, descortinarem-se os *portais da imaginação* e da memória na criação conjunta do novo *devaneio*, estarão presentes as marcas dos sonhos que ora partilho com você. Com um pensar voltado para a abertura de *portais* que validam transformações criativas, a palavra não somente expressa ideias ou sensações, mas carrega em si a novidade do porvir. Ditando o tempo, a *poesia* – melodia, harmonia, intensidade, ritmo – envolve e seduz, impondo-se a cada instante. Via régia para o ingresso no mundo do *devaneio*, a imaginação procura, ensaia, seduz um futuro. Tocados pela imagem, seguimos o caminho da alma. Associando e contrapondo imaginação e realidade, a dimensão estética que o *devaneio* inaugura cria espantosas construções com moto próprio, como este belo encontro entre você e eu. *Pathos* provocador de profundas transformações, a dimensão do *devaneio* se propaga pelas almas daqueles que se deixam penetrar. Esta vibração do infinito reverbera e encanta nosso universo; interrompendo a inércia, marca para sempre nosso trilhar.

Ao longo deste percurso de doutorado, brinquei na dimensão do pensar, desfolhando suas raízes e seus frutos, primordiais raízes concretas, concretas impressões dos sentidos sobre a superfície do corpo. Entre outras *metáforas pescadas* de Frost por Ogden, gostaria de salientar agora a ideia da *voz do outro que nos constitui*. A voz que ecoa melódica na alma mesmo quando não estamos a escutar com os ouvidos externos é, sem dúvida, um dos motes primordiais do *pensar transformacional*. A *voz do outro* é *metáfora* provocadora, disruptiva, faz com que se volte para si, num movimento reflexivo que traz de volta o toque das

primeiras impressões de mundo; penetrando no inconsciente, provoca sensações quase imediatas. Uma vasta gama de estímulos são inscritos, transcritos, traduzidos em informações. Em meio à multiplicidade de vozes que reverberam no próprio interior está a presença marcante da alteridade. O exercício constante da escuta polifônica facilita, não o isolamento de cada voz, mas a sintonia fina que dá sentido ao conjunto de harmônicos constituído no contraponto melódico deste instante.

O fotógrafo cria imagens que sugerem direções ao que ainda não tem verbo, imagens que demandam do espectador a participação de um olhar ativo e a expressão da palavra. O escultor cria gestos que guiam o olhar e a imaginação do observador em direção à experiência estética. Esta experiência, totalmente particular, partilha uma dimensão comum. Ao ser incorporada a uma voz e a ouvidos (internos, externos) que lhe dirigem a atenção, a música das sentenças adquire a qualidade de *aliveness* que insufla de vida a experiência emocional. O que vemos, lemos, ouvimos e não sabemos explicar; aquilo que somos e não conseguimos nominar; o que vivemos nos sonhos e não temos como contar – o confronto com o novo direciona a imaginação à dimensão do desconhecido, as experiências abrem *portais* para a instrumentalização de símbolos em novos pensares. Este jogo de forças entre os impulsos em direção ao desconhecido e ao simbolizável pode resultar na criação de estruturas de apreensão e compreensão de verdades genuinamente novas.

Sustentando-se na vivência de experiências análogas ou complementares às do outro, identificação e empatia, juntamente com o *insight*, obtido através do acesso às manifestações do próprio inconsciente, são instrumentos para a compreensão e o diálogo. Minha comunicação somente faz sentido para você se esta encontrar um lugar em seu mundo, em paralelo, quando me dirijo a você, busco uma linguagem comum que possa dar corpo a minhas construções imaginárias. Muitas vezes a comunicação tem por objetivo antes um efeito transformador do contexto à transmissão de um conteúdo formal. A visão do que fora invisível torna possível partilhar vivências que só existiam como fatos



cristalizados não simbolizados, fora da área do *brincar*<sup>45</sup>. O contínuo processo de ampliação do campo comunicacional possibilita a escuta do que antes era inaudível; ao atravessar o limiar da audibilidade é possível mobilizar camadas profundas e levar *aliveness* a dimensões de *deadness*. Como a leitura transmite a sensação de tato, textura, densidade, leveza? Como as palavras constroem um ambiente de experiência? Esta hospitalidade se manifesta como a abertura à alteridade, alteridade de formas de viver. Podemos usar a *metáfora* da dança, a dança das melodias das vozes, dança dos espaços livres nos quais desenhamos nossos anseios e acolhemos outrem. Ao se criar uma superfície de palavras, o pensar rola e a *metáfora* – *holding simbólico* – desenrola em sentidos menos virtualmente cerebrais e mais realmente corpóreos. Caminhamos por entre diversas dimensões temporais que se superpõem espacialmente às virtualidades de cada um; a importância do resgate da dimensão de superfície não se situa somente em sua faceta imediata, mas na possibilidade de percebê-la refletida nas outras dimensões da experiência.

A verdade da experiência emocional não é o significado literal das palavras, mas a possibilidade de desdobramento de sentidos que tomam corpo nas *metáforas*. A verdade de cada um ilumina e transforma sentidos, os do texto e os seus próprios. E as *metáforas* alimentam a emoção... *Metáforas* e experiências emocionais se interpenetram no tempo e no espaço. Os pensamentos não são propriedade ou criação exclusiva; com palavras, gestos, toques, silêncios, divagações, rumações, ilusões, conectamos sentimentos, imaginações, desejos, projetos e vivenciamos a recriação de nós mesmos no encontro com a alteridade. A contação de histórias de vida não resgata perdas, mas rememorar, reviver o passado permite a integração de passado, presente e futuro sob a forma de memórias, experiências e projetos comuns. Escrevemos juntos os sentidos da vida. Repetindo as palavras de Borges (1923, p.269): “é algo como um acidente o fato de você ser o leitor e eu o escritor – o incerto, ardente escritor – de meus versos”.

---

<sup>45</sup> Como comentamos anteriormente, em defesa da preservação da tranquilidade no contexto, Winnicott propõe a técnica do *holding*, que visa o cuidado com o objeto externo e Bion lança mão da análise do *continente*, enfocando a sustentação da dimensão interna.

Com uma narrativa que pode percorrer livros, canções, peças, exposições, o falar onírico devaneia personagens; o diálogo interno com estes personagens suporta a construção de uma história virtualmente verdadeira. O que é concreto senão o tempo que se passa acompanhado do próprio pensar? Ao projetar no outro verdades de nós mesmos, fazemos dele personagem dos próprios sonhos. Passamos a ocupar um lugar na imaginação um do outro, um lugar móvel e ativo e não necessariamente um personagem específico – é possível partilhar uma cena, uma situação ou uma associação de afetos. Nos encontramos como sujeitos criadores – os movimentos de criação e negação de um pelo outro abrem canais para o diálogo interno por meio da voz do outro que ecoa na própria alma. Por outro lado, olhar, escuta, imaginação e criação sempre partem do referencial histórico e perceptivo-sensorial pessoal. Esta criação conjunta nos une e separa; impressões de familiaridade e estranhamento marcam uma intersubjetividade atualizada no aqui e agora. A simultaneidade da experiência não significa similaridade; a experiência partilhada vai ser diferentemente inserida no contexto simbólico-cultural, assim como no dia a dia. A perspectiva da própria experiência na relação é um importante instrumento para a construção de *metáforas* que suportam sentidos constantemente reeditados em vivências significativas. O encontro requer a predisposição para um constante trabalho de questionamento e transformação. Com o constante re-conhecimento das individualidades é afirmada a diferença. Os afetos transformadores deixam marcas que transferem o eixo de produção de sentido, os paradigmas do sentir, do pensar e do perceber; desta forma, é inscrita em nossas subjetividades uma releitura de nossas histórias. Acolhimento e posicionamento íntegro possibilitam a utilização da memória e do pensar a serviço da construção de uma trajetória saudável. O investimento genuíno na positividade do amor possibilita um profundo e verdadeiro processo de transformação e a construção de um ambiente de confiança mútua que propicia escolhas boas e possíveis.

Explicar para si mesmo seu próprio método: estilo seria a ferramenta que dá forma e cor ao método, opera o devaneio em trabalho estético, de maneira a que a palavra seja usada na construção de um objeto de arte, o método do pensar poético 'é a mídia na qual o estilo vem à vida' (Ogden, 2012, p.115). O diálogo

interno é sempre incompleto, a pergunta é: o que me move? O que aspiro com meu trabalho? A busca desta resposta é tarefa para a vida inteira.

## Referências Bibliográficas:

- ANZIEU (1985) *Eu pele*, S.P., Casa do psicólogo, 1989.
- BACHELARD, G. (1960) *A poética do devaneio*, R.J. Martins Fontes, 2006.
- BALINT, M. (1968) *A falha básica*, Porto Alegre: Artes Medicas, 1993.
- BION, W.R. (1957) Diferenciação entre a personalidade psicótica e a não psicótica, *IJPA* 38:partes 3-4
- \_\_\_\_\_(1959) Ataques ao vínculo, *IJPA* 40: partes 5-6.
- \_\_\_\_\_(1962) Aprendendo com a experiência, *in: O aprender com a experiência*, RJ: Imago, 1997.
- \_\_\_\_\_(1965) *Transformations*. London: Karnac Books 1984.
- \_\_\_\_\_(1967) *Ataque aos elos de ligação*, *in: O Aprender com a experiência*, RJ: Imago, 1997.
- \_\_\_\_\_(1967) *Estudos psicanalíticos revisados*, *in: Second Thoughts*, RJ: Imago, 1988
- \_\_\_\_\_(1970) *Atenção e Interpretação*, RJ: Imago.
- \_\_\_\_\_(1992) *Cogitations*, London: Karnac.
- BORGES, J.L. (1923) *Fervor de Buenos Aires*, *in: Selected Poems*, NY: Delta, 1968.
- \_\_\_\_\_(1960) *O Fazedor*, SP: Ed. Difel, 1985.
- \_\_\_\_\_(1923/67) *Selected Poems*, NY: Delta, 1968.
- \_\_\_\_\_(1933/69) *The Aleph and Other Stories*, NY: Dutton, 1970.
- \_\_\_\_\_(1941a) *A Biblioteca de Babel*, *in: Ficciones*, B. Aires: Editorial Sud, 1944.
- \_\_\_\_\_(1941b) *Pierre Menard, author of the Quixote*, *in: Labyrinths: Selected stories and other writings*, NY: New Directions, 1962, pp.36-44.
- \_\_\_\_\_(1941c) *Funes the Memorious*, *in: op.cit.*, 1962b, pp.59-66.
- \_\_\_\_\_(1944) *Ficciones*, Buenos Aires: Editorial Sud.
- \_\_\_\_\_(1946) *A new refutation of time*, *in: Labyrinths: Selected stories and other writings*, NY: New Directions, 1962, pp.217-236.
- \_\_\_\_\_(1949) *Everything and nothing*, *in: op.cit.*, 1962b, pp.248-249.
- \_\_\_\_\_(1957) *Borges and I*, *in: op.cit.*, 1962b, pp.246-247.
- \_\_\_\_\_(1960) *The Other Tiger*, *in: Selected Poems*, NY: Delta, 1968, pp.129-131.
- \_\_\_\_\_(1962a) *Kafka and his precursors*, *in: Labyrinths: Selected stories and other writings*, NY: New Directions, 1962, pp.199-201.
- \_\_\_\_\_(1962b) *Labyrinths: Selected stories and other writings*, NY: New Directions
- \_\_\_\_\_(1967/68) *Esse ofício do verso*, RJ: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_(1970a) *Preface*, *in: N.T.Di Giovanni, Dr Brodie's report*, London: Penguin.
- \_\_\_\_\_(1970b) *An autobiographical essay*, *in: The Aleph and other stories*, NY: Dutton, pp.203-262.
- \_\_\_\_\_(1971) *Foreword*, *in: Selected Poems*, NY: Delta, 1968
- \_\_\_\_\_(1980) *Seven Nights*, NY: New Directions, 1984.
- BUBER, M. (1974) *Eu e Tu*, S.P.: Centauro Ed.
- COELHO JR., N.E. E BARONE, K.C., A importância da teoria de Winnicott sobre a comunicação para a construção do significado ético da psicanálise, *Revista Brasileira de psicanálise*, v.41, N.3, 88-100, 2007.
- FIGUEIREDO, L.C. "Limiares da linguagem", palestra no CPRJ, 15/08/2009.
- FREUD, S. (1907) *Escritores criativos e devaneios*, v. IX, ESB. R.J.: Imago, 1988.

- \_\_\_\_\_ (1914) *Sobre o narcisismo: uma introdução*, op. cit., v.XIV.
- \_\_\_\_\_ (1925) *Inibições, sintomas e angústias*, op. cit. v.XX.
- FROST, R. (1913) Letter to John T. Barlett, in: *Selected Letters of Robert Frost*, ed. L. Thompson, NY: Holt, Rinehart and Winston, 1964, pp. 79-81.
- \_\_\_\_\_ (1914a) Home Burial, in: *Robert Frost: Collected poems, prose and plays*, NY: Library of America, 1995, pp. 55-58.
- (1914b) Mending wall, in: *op.cit.*, pp. 39-40.
- \_\_\_\_\_ (1914c) Letter to John T. Barlett, in: *Robert Frost: Collected poems, prose and plays*, NY: Library of America, 1995.
- \_\_\_\_\_ (1915) The imagining ear, in: *op.cit.*, p.308., pp. 687-689.
- \_\_\_\_\_ (1918) The unmade word, in: *op.cit.*, pp. 694-697.
- \_\_\_\_\_ (1923) Some definitions, in: *op.cit.*, p.701.
- \_\_\_\_\_ (1924) Letter to Louis Untermeyer, in: *op.cit.*, pp. 702-704.
- \_\_\_\_\_ (1928) Acquainted with the night, in: *op.cit.*, p.234.
- \_\_\_\_\_ (1929) Preface A way out, in: *op.cit.*, p. 713.
- \_\_\_\_\_ (1930) Education by poetry, in: *op.cit.*, pp. 717-728.
- \_\_\_\_\_ (1942a) The Most of it, in: *op.cit.*, p.307.
- \_\_\_\_\_ (1942b) The silken tent, in: *op.cit.*, p.308.
- \_\_\_\_\_ (1942c) Never again would birds' song be the same, in: *op.cit.*, p.308.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Robert Frost: Collected poems, prose and plays*, NY: Library of America.
- GREEN, A. (1975) The analyst, symbolization and absence in the analytic setting, in: *On private madness*, Madison: International Universities Press, 1986.
- \_\_\_\_\_ (1980) The dead mother, in: *op. cit.*, 1986.
- \_\_\_\_\_ (1982) La double limite, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 25, 267-283.
- \_\_\_\_\_ (1990) Conferências brasileiras: metapsicologia dos limites, RJ: Imago.
- \_\_\_\_\_ (1996) The posthumous Winnicott: on Human Nature, in: *Andre Green at the Squiggle Foundation*, Abram, Jan (Ed), London: Karnac Books, 2000.
- \_\_\_\_\_ (1997) The intuition of the negative in playing and reality, in: *The dead mother*, KOHON, G. (Org.), ed. Routledge, London, 1999
- JOSEPH, B. (1982) O vício pela quase morte, *IJPA* 63: 449-56.
- KIERKEGAARD (1843) Ou isso ou aquilo: um fragmento de vida, R.J.: Martin Claret, 2007.
- KLEIN (1946) *Notas sobre alguns mecanismos esquizóides*, in: Amor, culpa e reparação e outros trabalhos, Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- NEUMAN, A. (1995) *As idéias de D. W. Winnicott: um guia*, R.J.: Imago, 2003.
- OGDEN, T. (1982) Projective Identification and Psychotherapeutic Technique, NJ: Jason Aronson.
- \_\_\_\_\_ (1986) *The Matrix of the Mind: Object Relations and the Psychoanalytic Dialogue*, Northwale, NJ: Jason Aronson.
- \_\_\_\_\_ (1989) *The primitive Edge of Experience*, NJ: Jason Aronson.
- \_\_\_\_\_ (1994) *Os sujeitos da psicanálise*, São Paulo: Casa do psicólogo, 1996
- \_\_\_\_\_ (1995) Analysing forms of aliveness and deadness of the transference-countertransference, in: *IJP*, v.76, part 4, pp.695-709.
- \_\_\_\_\_ (1997) *Reverie and interpretation: Sensing something human*, NY: Jason Aronson.
- \_\_\_\_\_ (2001) *Conversations at the frontier of dreaming*, NJ: Book-Mart Press.
- \_\_\_\_\_ (2005) *This Art of Psychoanalysis: Dreaming Undreamt Dreams and*

- Interrupted Cries, NY: Routledge.
- \_\_\_\_\_(2009) *Rediscovering Psychoanalysis: Thinking and Dreaming, Learning and Forgetting*, NY: Routledge.
- \_\_\_\_\_(2012) *Creative Readings: Essays on Seminal Analytic Works*, NY: Routledge.
- PETOT, J.M. (1982) *Melanie Klein II*, São Paulo: Perspectiva, 1988.
- REIS, B. (2006) Even Better than the Real Thing, *Cont. Psychoanal.*, 42:177-196.
- ROBATTO, S. A viagem de retalhos, Rio de Janeiro: Ed.Globo,1986.
- ROSENFELD (1971) A clinical approach to the psychoanalytic theory of the life and death instincts: as investigation into the aggressive aspects of narcissism, *IJPA*, 52:169-78.
- SAMPAIO, L.B.P. (2005) *Comunicações em análise: afetar, comunicar e transformar*, Rio de Janeiro: PUC, departamento de psicologia, 2005.
- \_\_\_\_\_(2007) *As Dimensões da experiência. In: O livro de ouro da psicanálise*, RJ: Ediouro.
- SPILLIUS, E. B. (2001) *Freud and Klein on the concept of phantasy, in: Kleinian theory, a contemporary perspective*, London: Whurr Publishers, 2003.
- STEINER, J. (1993) *Refúgios Psíquicos*, Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- TUSTIN, F. (1981) *Estados autísticos em crianças*, Rio de Janeiro: Imago, 1984.
- \_\_\_\_\_(1990) *Barreiras autistas em pacientes neuróticos*, P.A.: Artes Médicas.
- WINNICOTT (1949) A mente e sua relação com o psicossoma, in: *Da pediatria à Psicanálise*, RJ: Imago, 2000.
- \_\_\_\_\_(1963) "Communicating and not communicating leading to a study of certain opposites", *In: The maturational process and the facilitating environment*. London, The Hogarth Press, 1972.
- \_\_\_\_\_(1967) A localização da experiência cultural, *in: O Brincar e a Realidade*, RJ:Imago, 1975.
- \_\_\_\_\_(1971) *O Brincar e a Realidade*, Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- \_\_\_\_\_(1974) *Fear of breakdown, Int. Rev. of Psychoanalysis*, I.
- \_\_\_\_\_(1988) *Natureza Humana*, Rio de Janeiro: Imago, 1990.