

Arte e o Infinito em Psicanálise pelo viés de Meg Harris Williams, apresentando Bion e “Fé”, 2014

JANSY BERNDT DE SOUZA MELLO

Em uma das suas conferências na Universidade de Brasília, Bion iniciou a apresentação dizendo que “mal podia esperar para ouvir o que ele tinha a dizer”. Esta é uma afirmação diferente daquela na qual uma juíza inglesa “teve a esperança de que, se começasse a falar, descobriria o que pensava”. (*The Child Act*, Ian McEwan). Como não consigo improvisar da mesma maneira, decidi usar as duas citações como um empurrão inicial, porque movida por esta mesma curiosidade. Minha visada de Bion será acima de tudo prática porque ela brota do que me restou daqueles momentos da nossa convivência.

Para se elaborar ou estudar conjuntamente as teorias de Bion de modo produtivo, ou seja, para que a aprendizagem também se faça pela experiência, é preciso que sejam levadas em conta, de algum modo, as operações dos “grupos de suposto básico” e dos “grupos de trabalho” (usando sua própria terminologia) e, para que isto seja possível é fundamental a presença (algo que vem desaparecendo no mundo virtual das conversas e teleconferências de hoje), ou seja, o confronto em carne e osso acrescido do mistério do que Bion designava, algumas vezes indiferentemente, de “a personalidade, mente, alma” de cada

participante. Ele era um defensor da psicanálise presencial, se eu assim puder resumir o que observei acontecer e que, às vezes, dele escutei. Como tantas vezes garantiu, não se conhecem as fronteiras do ego individual ou a solidez das barreiras que supostamente protegem e isolam a psique daquilo que a cerca, uma vez que o cérebro não é a mente, nem ela se situa num espaço físico: por este motivo uma “presença real” não só atualiza as fronteiras psíquicas que garantem cada indivíduo segundo sua própria organização mental, como também serve para criar um espaço de trocas peculiar no qual, como agora é o caso, palestrante e plateia podem se apagar para darem lugar a alguma coisa inusitada que brota do que ele entendia como sendo “uma mente ilimitada”.

Além disso, o campo interativo em uma palestra pode ser semelhante, dentro de alguns parâmetros, ao que Bion escreveu em *Cesura* quando nos convidou a investigar “*não o analista nem o analisando, nem o inconsciente nem o consciente, nem a sanidade nem a insanidade, mas a cesura, o elo, a sinapse, a (contra) (trans)ferência, o humor transitivo e intransitivo*”. Nesse caso, mais do que destacar um modelo para o que acontece ao par analítico, vamos considerar aqui uma possível abertura ao desconhecido por meio do campo criado entre dois polos (na sessão psicanalítica estes polos seriam o analista e o analisando) que permitirá o aparecimento do que ele chamou de uma “evolução em O”, enquanto um caminho de acesso à verdade em psicanálise, percurso que envolveria e modificaria os dois elementos componentes desta dimensão. Quem sabe poderemos experimentar algumas “cesuras” na medida em que estas forem sendo identificadas, assim nos permitindo a abertura aos imprevistos e ao infinito que esta vivência nos propicia?

O escritor russo-americano, Vladimir Nabokov, em seu romance *Pnin*, talvez rejeitasse uma abertura como esta. Para ele “o Homem existe apenas na medida em que está separado do seu meio ambiente. A caixa craniana é o capacete de um viajante espacial. Fique do lado de dentro ou então morra. A morte é despojamento, a morte é comunhão. Pode ser maravilhoso misturar-se à paisagem, mas isto representa o fim do seu frágil ego”.

Contudo, também foi Nabokov quem confessou que “...o prazer mais elevado da atemporalidade surge - numa paisagem escolhida ao acaso - quando estou entre borboletas raras e suas plantas favoritas. Isto é êxtase e por trás desse êxtase existe algo a mais, muito difícil de explicar. É como um vácuo momentâneo para dentro do qual flui tudo aquilo que eu amo. O sentimento de unidade com o sol e a pedra. Um tremor de gratidão dirigido a quem possa interessar - ao gênio do contraponto que compõe o destino humano ou os tenros fantasmas que atendem aos caprichos de um mortal”. [*I confess I do not believe in time. I like to fold my magic carpet, after use, in such a way as to superimpose one part of the pattern upon another. Let visitors trip. And the highest enjoyment of timelessness - in a landscape selected at random - is when I stand among rare butterflies and their food plants. This is ecstasy, and behind the ecstasy is something else, which is hard to explain. It is like a momentary vacuum into which rushes all that I love. A sense of oneness with sun and stone. A thrill of gratitude to whom it may concern - to the contrapuntal genius of human fate or to tender ghosts humoring a lucky mortal.*]

Será que o testemunho artístico de Vladimir Nabokov sobre seu êxtase ante a natureza, promovendo o sentimento de comunhão com o “sol e a pedra”, ou a apreensão de um vazio infinito, corresponderia ao que Bion designou como sendo o “*at-one-ment*”? Ou aquilo que, em seu artigo *The Infant and the Infinite: On Psychoanalytic Faith - Bion, Meltzer and Kierkegaard* (SP, Outubro, 2014), Meg Harris Williams elaborou a respeito deste acontecimento? Nabokov mencionou sua fé em seres superiores e estranhos. Entretanto, seu movimento de fusão com o universo pareceu absorver tudo para dentro de si. Wilfred Bion apresentou o que designou por “*evoluções em O*”, enquanto discorria sobre a teoria das transformações, ou se referia às “*mudanças catastróficas*”, mas, neste exemplo, inspirado nas palavras de Nabokov, encontramos um artista completamente sozinho em seu gozo ante o universo, até mesmo quando busca povoar seu vácuo com aquilo que ama. Retornaremos a estas linhas mais adiante.

Uma frase de Freud sempre me intrigou quando ele mencionou uma forma de êxtase e de comunhão advinda da sensação de existir um elo indissolúvel entre as pessoas e o cosmos. Para ele tal emoção não é inata, nem primordial, porque sua matriz encontra-se nas primeiras experiências vividas pelo bebê. Assim, para Freud, “o ego originalmente inclui o todo, mas, posteriormente, separa de si próprio um mundo externo. Deste modo, nosso atual sentimento-de-ego será apenas um resíduo murcho de uma sensação muito mais abrangente - na verdade o sentimento de abarcar tudo, algo que anteriormente corresponderia a uma ligação muito íntima entre o ego e o mundo a sua volta” [*originally the ego includes everything, later it separates off an external world from itself. Our present ego-feeling is, therefore, only a shrunken residue of a much more inclusive - indeed, an all-embracing feeling which corresponded to a more intimate bond between the ego and the world about it*] (SE XXI, p.64/5). Tomada isoladamente, também esta frase de Freud parece sugerir algo inesperado, como se gradualmente o mundo externo fosse sendo recortado do ego e nascesse de dentro do bebê durante o processo da sua diferenciação. No entanto, sabemos que Freud estava apontando apenas para o que se passava no mundo mental da criança. Ele não foi um idealista e baseava suas investigações na premissa de existir um mundo externo real e sensorialmente apreensível de modo consensual, e um mundo inconsciente e invisível, igualmente real. Aos seus olhos existiam a criança, sua família e as realidades externa e interna com as quais ela estaria em permanente conflito. Contudo, nada de “sentimento oceânico” (usando a designação do seu amigo Romain Rolland), nada de cultivar-se uma harmonia com o cosmos ou o “at-one-ment” porque Freud acreditava que o amadurecimento individual dependia das formas pelas quais cada pessoa enfrentava os obstáculos dos seus mundos: em vez da sintonia, o conflito.

Em contraste Meg Williams situou a fé “como sendo os meios pelos quais o infante - o protagonista da sessão analítica - encontra o infinito, ou seja, depara-se com as ilimitadas e desconhecidas potencialidades do seu desenvolvimento psíquico. Este é um movimento designado por Bion dentro

da terminologia platônica-religiosa como “estar em um com ‘O’ ou ‘at-one-ment’” [...], o “Um” que corresponde à “divindade ou a Forma Platônica do que é bom e belo”. Meg Williams decidiu aproximar Bion e Kierkegaard e extrair dos ensinamentos deste psicanalista britânico e do filósofo dinamarquês alguns conceitos relativos à fé em associação ao que é belo e bom, assim enfatizando esta dimensão durante o “at-one-ment” bioniano, algo que até então não me havia ocorrido explicitar, assim como não valorizei o papel do “vínculo Fé”, o *F-link*, entre os outros três vínculos que Bion designou pelas letras K (*knowlegde*, conhecimento), L (*love*, amor) e H (*hate*, ódio). Como ela informa no artigo em questão, “Bion introduziu o termo ‘Fé’ em *Atenção e interpretação* (1970)¹¹, e foi Meltzer (1978) o primeiro a notar e a retomar esse *F-link* de Bion como uma postura teórica importante”, na qual o ato de fé é definido como sendo uma posição peculiar ao procedimento científico quando associada à disciplina de abandonar memória e desejo, conduzindo os artistas, cientistas e psicanalistas a “um sentimento de segurança e de harmonia estética”. Será, pois, pelo viés da sua leitura de Bion, que Meg Williams concluirá que “a apreensão de um objeto estético ou poema inicia um movimento para fora do self existente e que é experimentado como um oferecimento para servir a uma força superior”.

Ela o ilustra através da poesia de Emily Dickinson, na qual a escritora se descreve como se fosse uma “arma carregada”, pressentindo-se arrebatada por uma potência suprema. Em seguida, Meg Williams isola a palavra “identificou” antes de afirmar que Dickinson estava às voltas com um duplo sentido por referir-se, ao mesmo tempo, a uma sensação de ter sido reconhecida por seu “dono” (o objeto interno, ou objeto amado) e a de ter se tornado “uma” com esta poderosa instância.

Minha Vida estava - Arma Carregada
Pelos cantos - até o Dia

1. “Pode-se perguntar qual seria o estado de mente bem vindo, já que memórias e desejos não o são. Um termo que expressaria de modo aproximado o que necessito expressar é ‘fé’ - fé de que existe uma realidade última e verdade - o ‘infinito desprovido de forma’, desconhecido, incognoscível.” (cap. 3, *Atenção e interpretação*, W.R. Bion).

Em que o Dono passou - identificou -
E me carregou consigo -

E agora Nós vagamos pelas Florestas Soberanas -
E agora Nós caçamos os Cervos -
E toda vez que falo em nome Dele
As Montanhas respondem diretamente -

Como há pouco confessei, tenho pouca experiência com a teoria do *F-link*. Lembrei-me de um outro poema de Dickinson no qual ela remete diretamente à fé, sendo que seu primeiro verso serviu-me como uma metáfora para apresentar aos meus alunos de psicanálise a atitude mental que considerava ser-lhes indispensável, caso quisessem acompanhar os ensinamentos de Bion: “A fé é uma ponte sem pilastras”, ou seja, a fé liga dois espaços distintos sem precisar de uma sustentação material para unir aquilo que uma cesura isolou. No entanto, nem sempre é preciso ter fé para atravessar uma cesura, seja a dos versos, seja a da distância que afasta as partes pertencentes a um padrão ainda não identificado, abandonando “memória, desejo e compreensão” como quando se descobre um “fato selecionado” (Bion, citando Poincaré). A crença só precisaria ser convocada quando os recursos racionais entrassem em falência...

Eis o poema de Emily Dickinson:

A Fé - é uma ponte sem pilastras
Suportando o que Nós vemos
Até a cena que Nós não enxergamos -
Estreita demais para o olho

Ela carrega a Alma tão ousadamente
Como se fosse de Aço
Com braços de aço de cada lado -

Até aquilo que, se Nós conseguíssemos

vislumbrar

A Ponte cessaria de ser

Aos Nossos Pés trôpegos e distantes

Uma primeira Necessidade.

Para Nabokov natureza e arte “são uma forma de mágica [...] um intrincado jogo de encantamento e trapaças” (“*I discovered in nature the nonutilitarian delights that I sought in art. Both were a form of magic, both were a game of intricate enchantment and deception*”, *Speak, Memory*), uma vez que os seres vivos estão imersos em um estado permanente de engano, como borboletas e orquídeas que se arremedam e se confundem pelo mimetismo animal que engendra complexas ilusões que, até mesmo, servem de proteção contra os predadores. Para ele a literatura nasceu no dia em que um menino em fuga gritou “O lobo, o lobo”, quando não havia lobo algum no seu encalço. Escreve Thomas Karshan (2014): “O jogo artístico em Nabokov se articula com a visada de Kant na qual toda arte precisa estar livre das coerções externas, inclusive quanto às ideias sobre a verdade e o bem. Como Schiller anotou: ‘O ser humano é sério ante aquilo que é agradável, bom, ou perfeito, mas com o que é belo, ele brinca.’ (105-7, *Aesthetic Education*, F.Schiller). Para Nabokov, assim como para Schiller, o brincar é a essência da liberdade [...] O brincar tem um profundo significado moral e metafísico, servindo como uma ponte entre a arte e a fé.”^[2]

Uma experiência essencial me deixa na dúvida sobre como melhor introduzi-la no campo da “psicanálise-objeto estético” sob a dimensão do *F-link*. Trata-se do domínio da maldade crua e destrutiva, das dores física e mental que também emergem nas representações da experiência psicanalítica e na arte, agora pelo viés da desarmonia e da desordem, sem qualquer vislumbre do que seria “verdadeiro, belo e bom”. Nem Freud, nem Klein e Bion esqueceram esta perspectiva ao acrescentarem, de modo consistente e seguindo seus diferentes referenciais teóricos, o sinal negativo para os obstáculos ao conhecimento: o “- K” de Bion sob a perspectiva da teoria do “ataque aos vínculos”

2. http://www.academia.edu/610059/Nabokov_and_Play.

(1959) ou que incluiu na coluna 2 [Psi] da “Grade”, a transferência negativa para Klein e para Freud, referindo-se à aplicação clínica das conjeturas sobre as diferentes faces da negatividade e do ódio que surgem, na sessão analítica, juntamente com o amor, como uma resistência à análise e às mudanças. Acrescentar-lhes um “vínculo Fé” (com um *minus-F* inserido de lambuja) seria, a meu ver, uma complicação desnecessária.

Mesmo sendo um kleiniano, a experiência prévia de Bion incluía um contato profundo com Wilfred Trotter, para quem “o ser humano é um animal de rebanho” (*a herd animal*) e suas próprias investigações pré-psicanalíticas envolveram experiências com grupos, que ele jamais abandonou, apesar de agora aplicá-las predominantemente aos figurantes do “mundo interno”. Assim, diferente de Meg Williams, não me foi possível excluir da teoria bioniana sobre o “at-one-ment” o peso e o estímulo da presença física dos indivíduos que se movem em um mundo objetivo, nem seu entendimento e compaixão quanto ao que está em jogo nas suas mentes ante a iminência de uma “mudança catastrófica”. Mesmo quando Meg Williams mencionou “a proximidade turbulenta de duas mentes (Bion, 1987)”, que ela associou ao “dilema central do consultório de psicanálise: a escolha entre o conforto do que é familiar e a dolorosa realidade de uma experiência desconhecida, buscando sua admissão naquele espaço”, ainda assim continuo estranhando a ausência dos gestos, desconfortos, cheiros, luzes ou os barulhos concretos do mundo, que também conseguem entrar naquele lugar e que merecem ser levados em consideração, assim como não vejo referências explícitas às invasões indesejadas dos “grupos de suposto básico”, entre outras tantas coisas mais. É como se para ela fosse possível focalizar os corpos e o mundo apenas a partir das considerações fundamentais de Melanie Klein a respeito da “fantasia”. Aliás, foi a partir deste ponto que meu caminho um dia se distanciou do percurso dos estudiosos de Bion, embora eu não tivesse percebido que tal entrave fora causado por uma questão filosófica subjacente: a do realismo platônico por eles esposado.

Penso que, ao trabalhar sobre o “*at-one-ment*”, Meg Williams esteja descrevendo uma outra forma de relacionamento consigo mesmo, voltado à verdade e à beleza e que não depende do enquadre analítico tradicional: seria aquela que se percorre seguindo a experiência com a Arte. Sabemos que para Lacan uma obra de arte (seja ou não seja esta boa, bela, verdadeira) pode ocupar o lugar do psicanalista, no que também

acredito. Assim, a transformação de quem se detém diante de um quadro, uma melodia ou um texto, deixando-se ser afetado por estes, pode ser igualmente eficaz para que a pessoa alcance e reconheça sua verdade. Contudo, uma tal comunhão artística não será equivalente ao “*at-one-ment*” em psicanálise porque nesta há dois sujeitos vivos que, cada um ao seu modo, podem partilhar ou se afastarem de uma “evolução em O.”

Meg Harris reconhece a distância entre o pensamento pós-kleiniano e o freudiano, cuja “orientação instintual encara o desejo de conhecimento como um instinto autônomo que se mistura aos sentimentos de ódio e amor, em vez de brotar da tensão entre o infante e a mãe quanto às suas fantasias sobre o mundo representado por ela [...], já que o mundo interno da mãe passa a ser o objeto primário da curiosidade do bebê, fornecendo-lhe suas primeiras intimidades a respeito de “O” e propiciando seus primeiros passos cognitivos a partir das relações entre os seus objetos parciais durante a amamentação [...] e dos quais depende para a aquisição do conhecimento”. (WILLIAMS M., *in op.cit.*, excertos.)

De fato, essa distância é enorme. A fé do bebê, em Freud, surge sob a forma de uma “afirmação” (*Bejahung*) quando, mesmo antes da criança ser capaz de averiguar que existe um mundo externo, ela se entrega a ele numa aposta total do tipo “seja o que for, existe algo e eu o quero em mim”.

Ainda trilhando a via aberta por Freud, vemos como esse ato de fé primordial (que ele associou à “relação do ego às suas fontes de prazer”) mais tarde se encaminhará numa direção contrária àquela do seu primeiro empuxo porque como ele o constatou (*Os instintos e suas vicissitudes*, 1916) “o ódio, na relação com os objetos, é mais antigo que o amor” já que, antes da aparição do objeto, predomina uma forma de amar que é narcísica e que está isolada de outra emoção elementar, a de ódio, que se dirige ao que está fora do ego. Se esta comunhão instantânea ao desconhecido, na afirmação, deixa uma marca indelével no bebê, ainda assim, apesar do seu sim à vida, a palavra correta não pode ser “comunhão” porque, antes de esta aposta se dar, não havia ainda uma diferenciação entre o bebê e o mundo.

Os conceitos kleinianos relativos a um mundo interno que se constitui de

uma forma única e a partir de qualidades inatas (como a própria fé em sua teoria) permite-nos considerar outra palavra religiosa: a “alma”. Mesmo assim, devido a estas conotações religiosas, acho preferível substituí-la por “mente”, assim como entender a palavra fé, no que tange à psicanálise, servindo-me desta outra, introduzida por Freud no início da sua descoberta da Psicanálise. Pelo vértice filosófico e religioso falamos da alma e da fé, mas, pelo vértice da psicanálise, tratamos da mente, do indivíduo e da “afirmação”, ou seja, a “*Bejahung*” freudiana.

Entretanto, a afirmação (*Bejahung*) não foi assim designada e explorada senão a partir do artigo de Freud sobre *A Negação* (1925), quando os sentimentos de amor e de ódio foram avaliados sob a perspectiva das pulsões de vida e de morte em uma etapa posterior do desenvolvimento psíquico. Em sua gênese, a negação marca o espaço para a emergência do pensamento racional porque, ao ser verbalizada como “não”, ela permite o surgimento deste símbolo fundamental da negatização. “A afirmação primordial nada mais é senão uma afirmação; mas negar é mais do que abrigar a intenção de destruir”, como diz Jean Hyppolite. [Cf. *Commentaire parlé sur la verneinung de Freud* (1925), por Jean Hyppolite (1954), in *Écrits*, Seuil, Paris, 1966.] Vale lembrar, neste ponto, um dos exemplos de negação dados por Freud: o analisando garante ao seu analista...

“não estar pensando na mãe dele” e, assim, o que ele mantém sob recalçamento (estar pensando na sua mãe) pode chegar à sua consciência porque ele se sente protegido por trás do sinal de “não” daquilo que não consegue reconhecer dentro de si. A representação temida (“a mãe”) não é mais projetada para fora do ego sob *splitting* porque ela agora pode ser pensada, mesmo que parcialmente, por causa do recalçamento.

No início da nossa conversa trouxe um parágrafo de Vladimir Nabokov para oferecer-lhes uma abordagem poética a esta questão. Reproduzindo algumas linhas já citadas a respeito do êxtase de Nabokov, quando ele reconhece que “por trás desse êxtase existe algo a mais, muito difícil de explicar. É como um vácuo momentâneo para dentro do qual flui tudo aquilo que eu amo”, observei que, apesar do seu ato de fé, o escritor procurava atrair os seus objetos amados para dentro de si, ou para um vazio em si, sem que houvesse uma expansão para fora daquele vácuo e sem que ele

se indagasse sobre o desconhecido, ou, nas palavras de Meg Williams, “com a futura forma da sua personalidade” (“*Those who consider Faith to be a useful developmental concept observe that its function is to negotiate our relationship to the unknown – the future shape of the personality.*”). Este é o problema quando usamos citações e recortes bem intencionados uma vez que eles quase sempre introduzem novas deformações. No caso, trata-se de que se, para Nabokov, “o futuro não existe, é uma figura de estilo, um espectro do pensamento” (V.N, *Transparent things*, p.1), isto se deve ao fato de que sua experiência ante o infinito se acompanha das ideias do filósofo francês Henri Bergson sobre “a duração” e sobre a qualidade estética do atemporal. Vale lembrar aqui que a palavra “estética”, de acordo com seu significado original desenvolvido por Alexander Baumgarten, em 1735, no estudo *Reflexões sobre a poesia*, aplica-se a um tipo de cognição perceptual ou de pensamento que se desenvolve por meio das sensações e das percepções, ao contrário do pensamento lógico [*Thinking in literature: Joyce, Woolf, Nabokov*. Anthony Uhlmann, 2011, www.continuumbooks.com]. É bastante tentador, embora arriscado, aproximar este tipo de cognição (“estética”) às etapas iniciais da evolução do pensar como foram propostas na “Grade” de Bion (ou seja, dos elementos beta, alfa e da categoria C), porque este domínio do estético independe da maturidade daqueles que predominantemente se expressam através dele e, ainda por cima, porque ele continua acontecendo em paralelo aos demais processos do pensamento.

Para Nabokov apenas quando se abandona o pensamento lógico utilitário para dar espaço às experiências emocionais e sensoriais mais profundas que nascem do confronto do homem e o cosmos é que se alcança o infinito que pertence ao âmbito da atemporalidade. Assim, quando ele fala do “vácuo momentâneo para dentro do qual escoo tudo que ama... uma sensação de união com o sol e a pedra... um sentimento de gratidão ‘a quem possa interessar’”, reconhecendo a presença de algo superior, ele está vivendo uma experiência estética, mesmo que ignore qualquer conexão entre a amplitude do que vivencia e a sua própria personalidade. Sua gratidão endereçada às instâncias suprassensíveis implica naquele movimento para fora de si mesmo que pareceu ter estado ausente no primeiro instante da minha leitura. Este “momento de intensidade”, o seu gozo estético (*aesthetic bliss*), é análogo ao que foi descrito pelos escritores modernistas como fulgurações da experiência estética, os *moments of being* de Virginia Woolf, as “epifanias” de James Joyce e os assomos da “memória involuntária” de Proust (Gumbrecht, cf. Laci Mattison em *Nabokov’s Aesthetic Bergsonism: An Intuitive*,

Reperceptualized Time, Mosaic, Winnipeg, vol. 46, n.1, 2014) e, entre os românticos, como o poeta Gerard Manley Hopkins (várias vezes lembrado por Bion durante os seminários) a respeito de *inscape* e *instress*, ou os *spots of time* de Wordsworth e os *moments* de Emerson.^[3]

O êxtase, como Bergson o descreveu no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (*Essai sur les données immédiates de la conscience*) é a condição que permite ao ser humano experimentar a pura duração de modo consciente e nos desliga da fragmentação do tempo cotidiano: “Um amor violento ou uma melancolia profunda tomam posse da nossa alma: agora sentimos os milhares de elementos dispersos enquanto se dissolvem e se misturam sem contornos precisos.” [Cf. T. Lyaskovets (*Approaching Nabokov with Bergson on Time: Why spatializing Time?* Durham University/ Caleidoscope 5.2).] Observa ele que “a emoção poética que irrompe em versos distintos, em linhas e palavras isoladas pode ser entendida como tendo uma vez contido esta multiplicidade de elementos individualizados, agora produzidos e separados pela materialidade da linguagem. É no interior das palavras, linhas e versos que a inspiração se espalha [...] e é assim que a vida continua fluindo em meio aos indivíduos” (C.E, 258-9).

Para Bergson “a capacidade estética do homem convive com sua percepção normal e, deste modo, a pulsão de vida, o movimento simples que corre através das linhas que as amarram e lhes dá significado, desaparece. Ele entende que será esta a intenção original, voltada ao sentimento de estar vivo, que o artista tenta recuperar quando se coloca de volta no interior do objeto pela “simpatia” [diríamos, com Freud, por meio de uma introjeção seguida de uma identificação], desfazendo, pela intuição, a barreira que o espaço erigia entre ele e seu modelo”. Bergson também se referiu a essa identificação como sendo ‘amor’ (*The two sources of morality and religion*, 220) ou seja, “uma ‘energia criativa que permite ao artista perceber o tempo como uma progressão de múltiplas experiências entrelaçadas”. Foi impulsionado por estas ideias que Nabokov caçou os padrões (*patterns*) das “sincronizações cósmicas” (*cosmic synchronizations*), nas quais acontecimentos e objetos interconectados produziriam ecos da sua presença em outros espaços, provocando nele um gozo estético.

3. <http://www.victorianweb.org/authors/hopkins/hopkins1.html>

Tanto o que Freud quanto o que Melanie Klein escreveram a respeito de um dos aspectos da “transferência em psicanálise”, ou seja, o da re-edição do passado projetado na relação ao analista, aparece em Bergson por um viés próprio: a dobradura do presente sobre o passado e a repetição que preserva o velho dentro do novo e se serve do antigo como fundamento para o que está para (re)ssurgir: “Na realidade, o passado se preserva sozinho automaticamente. Em sua inteireza, provavelmente, ele nos segue a cada instante; tudo que sentimos, pensamos e desejamos desde a nossa mais tenra infância está ali, recurvando-se sobre o presente com o qual está prestes a se reunir, pressionando contra os portais da consciência que os deixavam do lado de fora.” (*Creative evolution*, 5, citado por T. Lyaskovets). As palavras de Bergson sobre a pressão do passado sobre o presente obviamente não incluem aquele outro que, desde Freud, opera como psicanalista, ou seja, como catalisador deste processo de unificação e recriação da memória verbal e emocional. Em Proust, por exemplo, trata-se de uma “memória involuntária” que assoma em instantes privilegiados a partir do que uma constelação de estímulos (como no famoso exemplo da “madeleine” mergulhada numa xícara de chá de tília) o levam a vivenciar sob a forma de uma epifania. Nem Proust (obviamente) nem Bergson estão considerando tais reminiscências como sendo relativas a um passado longínquo da humanidade, ou mesmo como se servissem de indicadores de alguma memória ancestral e de ideias inatas que a realidade, e não o psicanalista como um parceiro socrático, trariam à luz. Mesmo assim, quem sabe eles não estariam antecipando a “memória sonho”, que constitui aquilo que, para Bion, será a matéria mesma, ou seja, o estofo, da psicanálise? (*Dream memory is the stuff of analysis*).

Remetendo mais uma vez ao parágrafo de Nabokov que venho distribuindo ao longo desta apresentação, com sua imagem do “vácuo para dentro do qual flui” aquilo que ele ama, trago agora um parágrafo extraído de outro romance da sua autoria, ou seja, *Ada ou o Ardor*, escrito muito anos depois da sua autobiografia e no qual esta imagem do vácuo reaparece, como se ele o tivesse espalhado ao longo do tempo/espaço da sua produção, submetendo-o a uma cesura desconhecida. No entanto, nesta sua reapresentação posterior, encontrada em *Ada ou o Ardor*, a consciência do sol e da pedra acontecerá ante o canto das cotovias no pomar e logo se transformará num tormento excruciante. A perturbação acontece porque a heroína, Ada, amada de Van Veen, está

ausente da paisagem na qual ele se encontra por causa de uma infidelidade sexual. É quando ele tenta aplicar um método “mágico” para afastá-la da sua lembrança e assim excluí-la da sua consciência individual (*w*). Contudo, ao contrário da vivência anterior de um vácuo atemporal, o seu vazio se preenche com uma multidão de pensamentos triviais que parodiam o pensamento racional. A dor da perda metamorfoseou seu universo aprazível em algo detestável, imundo, inchado pelo momento presente. Entretanto, a referência à atemporalidade por meio da reiteração de uma mesma imagem verbal, ainda indica a duração na proposta de Bergson muito embora, naquele instante, ela venha acrescida dos sentimentos de dor e luto que o conduzem à negação. É quando sua vivência do atemporal se desfaz e o mundo das racionalizações toma conta da sua mente.

Faltavam quinze para as quatro no relógio de pulso dependurado na rede. Seus pés eram pedras de gelo. Ele explorou o chão para encontrar seus sapatos e caminhou sem rumo por algum tempo sob as árvores do pomar onde as cotovias cantavam com tanta força sonora, tecendo tais floreios de flauta, que ficou impossível experimentar a agonia da consciência, a imundície da vida, a perda, a perda, a perda. Gradualmente, no entanto, ele recuperou um simulacro de autocontrole por meio do método mágico de afastar a imagem de Ada de qualquer espaço próximo ao da sua consciência de si mesmo. Isto criou um vácuo para dentro do qual fluíram uma multidão de reflexões triviais. Uma pantomima do pensamento racional. [*It was a quarter to six on the wristwatch hanging from the net of the hammock. His feet were stone cold. He groped for his loafers and walked aimlessly for some time among the trees of the coppice where thrushes were singing so richly, with such sonorous force, such fluty fioriture that one could not endure the agony of consciousness, the filth of life, the loss, the loss, the loss. Gradually, however, he regained a semblance of self-control by the magic method of not allowing the image of Ada to come anywhere near his awareness of himself. This created a vacuum into which rushed a multitude of trivial reflections. A pantomime of rational thought. Ada, I, ch.41*].

Julio Cortazar, numa frase feliz que não sei reproduzir exatamente, menos ainda localizar na sua obra, constatou que “as palavras constroem uma teia sobre o

abismo do pensamento”. Nabokov não temia os abismos, mas desconfiava do mundo verbal que frequentava com tanta mestria: ele buscava os elos ocultos entre as coisas para desvendar as ligações entre os mais ínfimos integrantes esparsos em seu universo, investigar as cesuras para devolvê-los à duração. Fyodor, personagem de outro romance de sua autoria, *O Dom (Dar, 1935-7)*, afirma: “busco além das barricadas (das palavras, dos sentidos, do mundo) para alcançar o infinito, ali onde todas as linhas se encontram” [*I search beyond the barricades (of words, of senses, of the world) for infinity, where all, all the lines meet, G 341*].

Partindo de outra imagem, Nabokov narra a trajetória de um caco de cerâmica colhido pelo filho Dmitri numa praia. Escreve então:

Não tenho dúvidas de que entre estes pedaços convexos de louça de maiólica encontrados pelo nosso filho havia um cuja borda desenhada encaixava exatamente, e dava continuidade, ao padrão de outro fragmento que eu havia encontrado em 1903 naquela mesma praia e que os dois pedaços combinavam com um outro, achado por minha mãe naquela mesma praia em Mentone, em 1882, e com um quarto pedaço de louça achado pela mãe dela há cem anos - e assim por diante, até que a reunião destas partes, caso todas tivessem sido preservadas, depois de coladas, recomporia o jarro completo, absolutamente completo, quebrado por alguma criança italiana, Deus sabe quando e onde... [*I do not doubt that among those slightly convex chips of majolica ware found by our child there was one whose border of scrollwork fitted exactly, and continued, the pattern of a fragment I had found in 1903 on the same shore, and that the two tallied with a third my mother had found on that Mentone beach in 1882, and with a fourth piece of the same pottery that had been found by her mother a hundred years ago — and so on, until this assortment of parts, if it all had been preserved, might have been put together to make the complete, the absolutely complete bowl, broken by some Italian child, God knows where and when. (Speak, Memory, 308-9).*]

Rejeitando o pensamento lógico utilitário, Vladimir Nabokov misturava suas percepções às sensações para lhes dar uma forma, até então inédita por terem sido

recortadas do futuro ou, melhor, da atemporalidade. Foi assim que ele tentou encontrar um “plexo artístico” (*plexed artistry*)^[4] por meio de dobraduras barrocas no tempo e no espaço da escrita para desenhar padrões quase invisíveis, como se imitasse os desígnios de algumas divindades brincalhonas. Mas era este o nó da sua questão: mesmo se, como artista de gênio, ele conseguisse imitar os deuses ainda assim ele sabia, dolorosamente, que sua obra permaneceria no campo da invenção e do engodo. Até o amor profundamente vivido e o êxtase eram insuficientes para lhe garantirem a sobrevivência do seu eu e das suas preciosas recordações. Assim, como ele o reconheceu:

Quando a explosão silenciosa e lenta do amor acontece em mim, dissolvendo suas bordas e me submetendo a um sentimento de algo muito mais vasto, muito mais duradouro e poderoso do que o acúmulo da matéria ou da energia em qualquer universo imaginável, então minha mente não pode senão beliscar-se para verificar se está desperta de fato. Preciso fazer um inventário rápido do universo, assim como um homem que sonha tenta abandonar o absurdo da sua posição reassegurando-se de que está sonhando. Tenho que ter todo espaço e todo tempo participando da minha emoção, desse meu amor mortal, para que sua franja de mortalidade seja cortada, me ajudando a combater a total degradação, ridículo e horror de ter desenvolvido um infinito de sensações e pensamentos dentro de uma existência finita. [*When that slow-motion, silent explosion of love takes place in me, unfolding its melting fringes and overwhelming me with the sense of something much vaster, much more enduring and*

4. ... *And stop investigating my abyss?
But all at once it dawned on me that this
Was the real point, the contrapuntal theme;
Just this: not text, but texture; not the dream
But topsy-turvical coincidence,
Not flimsy nonsense, but a web of sense.
Yes! It sufficed that I in life could find
Some kind of link-and-bobolink, some kind
Of correlated pattern in the game,
lexed artistry, and something of the same
Pleasure in it as they who played it found.*

*It did not matter who they were.
(Vladimir Nabokov/ John Shade em Fogo Pálido)*

powerful than the accumulation of matter or energy in any imaginable cosmos, then my mind cannot but pinch itself to see if it is really awake. I have to make a rapid inventory of the universe, just as a man in a dream tries to condone the absurdity of his position by making sure he is dreaming. I have to have all space and all time participate in my emotion, in my mortal love, so that the edge of its mortality is taken off, thus helping me to fight the utter degradation, ridicule, and horror of having developed an infinity of sensation and thought within a finite existence. (Speak, Memory).]

Não é difícil encontrar inúmeras outras referências na literatura às visões do infinito e do eterno que se servem das dobraduras, intervalos e dos vazios como metáforas e testemunham a intuição daquilo que Bion destacou como “a cesura”. Anubis, na peça *La Machine infernale* de Jean Cocteau, conversa com a Esfinge:

Observe as dobras deste tecido. Aperte-as umas contra as outras. Agora, se você atravessar esta massa com uma agulha e depois a retirar e, se depois disso, você esticar o tecido para que todas as marcas das antigas dobras desapareçam, acha você que um caminhante tolo será capaz de acreditar que tais furos incontáveis, que se repetem em intervalos regulares, podem ter sido ocasionados por um único golpe da agulha? [...] O tempo dos homens é uma eternidade feita de dobraduras. Para nós, ele não existe. Desde o nascimento até sua morte vejo o caminho de Édipo se espalhando como uma superfície plana numa sucessão de episódios isolados. [*Anubis, il montre la robe de Sphinx. Regardez les plis de cette étoffe. Pressez-les les uns contre les autres. Et maintenant, si vous traversez cette masse d'une épingle, si vous enlevez l'épingle, si vous lissez l'étoffe jusqu'à faire disparaître toute trace des anciens plis, pensez-vous qu'un nigaud de campagne puisse croire que les innombrables trous qui se répètent de distance en distance résultent d'un seul coup d'épingle ? LE SPHINX Certes non. ANUBIS Le temps des hommes est de l'éternité pliée. Pour nous, il n'existe pas. De sa naissance à sa mort la vie d'Édipe s'étale, sous mes yeux, plate, avec sa suite d'épisodes.* (Jean Cocteau, *La Machine Infernale*, 1932).] ^[5]

5. <http://www.goulaide.fr/fichiers/418.pdf>

Recompor a tessitura de uma vida com seus intervalos, reconhecer o efeito de um único golpe perfurante da agulha atemporal, que os isola artificialmente e os recorta, seria, pois, uma tarefa próxima ao divino...

E é assim que retorno mais uma vez para a fé, ao “at-one-ment” e à cesura (a palavra que Henri Bergson aplicou a uma intuição semelhante à da cesura bioniana é o “hífen”, aliás, presente na escrita da palavra “at-one-ment”), depois de termos viajado sobre questões referidas ao mundo humano, interno ou externo, ao realismo platônico (que tanto Freud quanto Bergson rejeitavam), às memórias que pressionam a consciência e podem obscurecer ou clarear o pensamento, ou, então, aos elos entre eventos e lembranças que poderiam confirmar uma configuração maior que apontasse para algum desígnio ou sentido para a vida dos homens...

Não pretendo concluir nada especial a partir desta apresentação, mas gostaria de ajudar a expandir um microcosmo de ideias relativas à apreensão estética do mundo pelo artista solitário ou pelo analisando sob transferência.

Para mim até hoje é esta “mente sem limites”, tão bem elaborada por Bion, o que me confunde porque, por mais que me esforce, ainda sinto dificuldades em abandonar as muletas do que se chamam “limites” e submeter-me ao infinito. E não será disso mesmo que se trata... aceitar minha inevitável sujeição ao que permanecerá para sempre desconhecido, inconcluso, aberto?

Jansy Berndt de Souza Mello