

## FORMA – ORIGEM E DESDOBRAMENTOS. STRAVINSKY E FREUD – NOVAS FORMAS<sup>1</sup>

*Dora Tognolli,<sup>2</sup> São Paulo*

### Resumo

Este texto procura discutir o conceito de forma e aproximá-lo do território da psicanálise. Para ilustrar o conceito, tomamos como exemplo Stravinsky e Freud, cujas produções implicaram rupturas com formas convencionais – dentro da música erudita (Stravinsky) e na abordagem do humano a partir do método psicanalítico (Freud). Duas vinhetas clínicas procuram ilustrar como a busca da forma própria pode ocorrer durante o processo psicanalítico e como essa forma nunca é definitiva e está sempre em transformação.

Palavras-chave: forma, ruptura, invenção, inconsciente, sonho, outra cena, angústia, nada.

### Conceito de forma – algumas considerações

*O problema da apreensão do objeto pelos sentidos é o  
problema número um do conhecimento humano.*

Mário Pedrosa (1949/1996)

Que utilidade poderia ter o conceito de forma, para pensarmos o tema da Psicanálise e Cultura? Sem arriscarmos uma resposta imediata, diríamos que o conceito de forma precisa ser recolocado com clareza, entre nós, psicanalistas. Poderíamos começar pela frase de Mário Pedrosa, crítico de arte em busca de instrumentos que dessem conta de avaliar as obras de arte além do senso comum: o conceito de forma nos remete, num primeiro plano, à apreensão dos objetos do mundo que nos circunda, dentre os quais nos incluímos. De início, nos coloca frente à complexa relação sujeito-objeto, desafio para as ciências humanas.

Numa primeira aproximação, poderíamos dizer que *forma* é uma organização que se apresenta ao sujeito sensível, implicando sua visão, audição, olfato, tato: uma organização que sensibiliza o sujeito, transformando-se em experiência. Ao mesmo tempo, diríamos que forma não é qualquer estímulo sensível, mas aquele que cumpre requisitos de ter organização própria, destaque dentro do caos do mundo, potência para tocar os sujeitos e que pode circular em sua rede simbólica.

Para que uma forma se apresente, há aspectos do objeto-estímulo que delinham um campo: cor, textura, tamanho, visibilidade, proximidade, mas cada um

1 Trabalho apresentado no simpósio Traço, Forma, Psicanálise, na SBPSP, em 09/4/2010.

2 Membro associado da Sociedade Brasileira de Psicanálise de SBPSP.

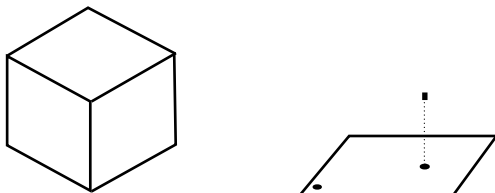
desses aspectos não dá conta de representar o todo. A cor, o formato, a configuração, o som e o tom, no caso da música, embora constituam a forma, não dão conta de representá-la.

Ao tentar definir o que é *forma*, nos deparamos com frases paradoxais, como “o exterior do interior”, ou “o interior do exterior”. Por paradoxais que sejam essas tentativas de capturar o conceito nos fazem pensar que, para termos uma forma, a condição *sine qua non* é a existência de um sujeito e de um objeto, em determinado contexto espacial, temporal e histórico. A própria noção de percepção pressupõe o sujeito que percebe e o que é percebido – portanto, duas formas: um dentro e um fora; uma cena e outra. A tal ponto que podemos afirmar que a percepção e o ato não se separam; o objeto não é passivo, mas precisa de um olho ou ouvido que o perceba; o objeto também tem forças próprias, que orientam certas formas de apreensão.

Diante de um quadro, uma música – estímulos mais complexos, quase podemos afirmar que não vemos ou ouvimos essas obras de arte, fora de nós, com existência própria, mas que elas estão dentro de nós, nos habitam, tocam nossa alma. O que complica mais ainda a discussão da percepção das formas, como se a percepção fosse algo que transcendesse a atividade intelectual, racional.

Dentro dessa perspectiva, podemos inclusive dizer que “vemos a música” ou “escutamos um quadro”, ou “sentimos a tonalidade”. E que talvez as formas sejam reflexos de nosso próprio funcionamento cerebral (onde valem as seguintes leis: o todo não se reduz a suas partes; cada forma tem suas regras; há formas mais harmônicas, há formas mais tensas etc.).

A partir da observação de fenômenos simples, de ordem visual, nos é colocado o problema da forma, e as explicações de ótica, projeção, formação de imagem dentro da retina mostram-se insuficientes para elucidar a complexidade do processo perceptivo. Um exemplo claro: um simples cubo pode se apresentar em diferentes configurações e continuar sendo um cubo. Ou seja, diferentes configurações podem ser manifestações de uma mesma forma, harmônica, lógica, já apreendida, como mostra a figura: um cubo, e uma das muitas configurações possíveis, que remetem a essa forma:

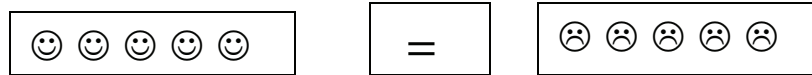


Um outro exemplo: quando chego em casa à noite e meus olhos localizam uma sombra escura sobre minha cama, sei que é meu marido por uma simples questão de familiaridade que permite que a apreensão do exterior vá muito além do que o olho registra, e o arquivo armazenado interno decodifique aquela forma como “meu marido”.

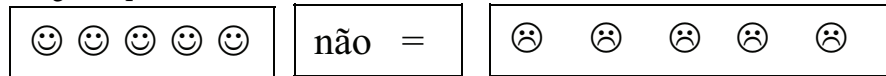
Ou num quadro, as linhas desenhadas que parecem se encontrar no infinito são exatamente retas paralelas; o enigma da representação em perspectiva, utilizado desde o Renascimento, é que ela faz com que as coisas pareçam certas fazendo-as erradas. Esse fenômeno demonstra que a identidade de um objeto não depende apenas do ângulo em que ele é visto, mas de algo muito além.

Outro exemplo: ao estudar o nascimento da inteligência e gênese de suas estruturas, Jean Piaget criou provas simples, chamadas de noções de conservação, que demonstram, entre outras, a forma número – uma das formas mais abstratas. Em crianças pequenas, a configuração é confundida com a forma, o que prova que o conceito de número (ou a forma número, utilizando nossa definição) ainda não se instalou. Diante de uma mudança espacial, a criança pequena acredita que ocorreu uma mudança de essência, como mostra o desafio colocado a crianças pequenas:

“conte quantas carinhas você vê nesses dois conjuntos.” (resposta: 5)



“e agora, quantas carinhas você vê nesses?”



“o da esquerda tem menos, porque é menor...” (uma das respostas possíveis)

As implicações das leis da Gestalt e das diferenças apontadas entre configuração (*shape*) e forma<sup>3</sup> acarretam inúmeros problemas de percepção – em especial quando o objeto percebido é outro sujeito, sem contar ainda outro fenômeno – o da

3 A *configuração* (*shape*) pode ser definida como resultado da interação entre o objeto e a luz que nele incide, que age como transmissora de informação. Nesse sentido, os olhos recebem informação apenas das formas exteriores, e não das interiores. Já a *forma* de um objeto vai além: não depende apenas de uma projeção retiniana num dado momento.

paralaxe<sup>4</sup>, que aponta para mudanças percebidas na aparência do objeto observado causadas pelo movimento do observador.

No mundo simbólico, assistimos a uma complexidade de todos esses conceitos, e uma metáfora de Lao-Tsé focaliza outro ângulo possível de apreensão do conceito de forma: “Modela-se o barro, fazendo um vaso; a utilidade do vaso depende de seu interior oco. Para fazer uma casa, abrem-se as portas e janelas; a utilidade da casa depende dos espaços vazios. Assim, é o inexistente nas coisas que lhes dá utilidade.” (Lao-Tsé: Espaço)

O arquiteto Oscar Niemeyer traz o tema à tona, num de seus textos que o espaço arquitetural faz parte da arquitetura e da natureza, que envolve e limita. Entre duas montanhas ele está presente e nas suas formas se integra como elemento da composição paisagística.

É possível também recorrer a uma linguagem poética, para tratar do nosso tema: “Como as árvores são magníficas, porém mais magnífico ainda é o espaço sublime e patético entre elas”. (frase de Rilke, retirada de seus depoimentos)

Quase diríamos que a forma é então o espaço potencial a partir do qual construímos nossos conceitos, nossas relações, nossas visões de mundo e operamos transformações a partir de novos estímulos que a vida nos coloca.

### As formas musicais – um caso particular

Reconheço uma ideia musical quando algo em minha natureza  
sente satisfação ante determinada forma auditiva.  
Stravinsky (1984/2004)

No nosso rastreamento do conceito de forma, poderíamos fazer uso de vários exemplos, dentro de diversos campos, até chegarmos à própria psicanálise. Escolhemos a música, e a música do começo do século XX, dentro de seu registro erudito, e com ela podemos ilustrar a invenção de novas formas, ou, dizendo de outro modo, formas que provocaram rupturas num sistema tradicional.

A música, em particular, coloca um problema a ser pensado, já que o que ouvimos diariamente em salas de concerto e recitais é, sobretudo, a música de um século ou mais aquém do nosso. Esse é um fenômeno curioso: imaginemos se os leitores dos dias atuais se recusassem a ler literatura produzida atualmente, limitando-se a

---

4 Fazemos uso de uma expressão da astrologia, decorrente da observação de corpos celestes. Dentro desse contexto, *paralaxe* é entendida como um deslocamento aparente de um objeto quando se muda um ponto de observação. Essa definição pode ser útil dentro de outros campos do conhecimento, tendo em vista a ideia de que o vértice utilizado pelo observador pode alterar (e também interferir) no fenômeno observado.

Dostoievski, Thomas Mann, Machado de Assis, entre outros. O que existe, no caso da música, é um grande abismo entre os compositores contemporâneos e o público de hoje. Um maestro paulistano, ao dar uma entrevista sobre escolha de repertório, chegou a afirmar que o público culto tolerava, de vez em quando, Béla Bartok, Webern, mas que queria mesmo era Beethoven, Mozart, Tchaikovsky. Será que podemos conjecturar que a escuta tende a ser conservadora? Que se recusa a novas formas?

É comum a frase, diante da chamada música contemporânea “isto não é música...”. Os críticos de música localizam, no estilo mais tardio de Beethoven, o que se tornaria mais evidente no próximo século: uma redução do material da música em pura matéria, aliado a um tratamento quase cru dos elementos da composição. Na passagem para o século XX, surge um novo estilo abstrato, em que não se identifica uma melodia facilmente apreensível e reproduzível pela voz humana, ao mesmo tempo arcaico e moderno, em que se escuta uma dimensão impessoal, que nada parece ter de humano, em que não se identificam claramente sentimentos, mas vazio e caos. A música passa a veicular uma estética muito distante da beleza no sentido clássico, um discurso que não guarda relações com o mito do herói – é como se adentrássemos o reino do não sujeito. Não é para menosprezarmos as sensações de mal-estar e incômodo que essa audição provoca. Esse mal-estar ainda se faz presente, e continuamos a resistir à música mais contemporânea.

Algumas frases de pensadores e poetas, sobre música, ilustram sua dimensão complexa:

Meu caro Luis, que vens fazer nesta hora

De antimúsica pelo mundo afora?

Carlos Drummond de Andrade. “Beethoven”, em “As Impurezas do Branco”, 1973

A música torna a interioridade inteligível a si mesma.

Hegel

Através da música, as paixões gozam a si mesmas.

Nietzsche, “Além do bem e do mal” (1886)

Aproveitando essa descrição da música contemporânea, nós, psicanalistas, poderíamos arriscar um pensamento: que a nossa clínica atual pode estar mais perto de Schönberg, de Pierre Boulez ou Stravinsky, do que de Chopin, Beethoven ou Mozart, e as patologias do vazio, psicoses brancas, quadros inomináveis, combinariam mais com essa estética.

Já que o ponto aqui focalizado é a forma, e a *forma musical*, uma tentativa de falarmos do tema e dialogar com a psicanálise é observarmos alguns criadores e como

encontraram formas próprias e inusitadas em suas áreas de trabalho. Stravinsky é um começo, mesmo porque inaugurou uma forma nova dentro da música, foi um marco, que criou tensão quando eclodiu com a “Sagração da Primavera” e obrigou ouvidos acostumados com formas repetitivas a ter uma experiência estética no mínimo perturbadora. Seu texto nos remete a um método de trabalho próprio que o compositor encontrou para se expressar:

A música às vezes me aparece em sonhos, mas só em uma ocasião fui capaz de anotá-la. Isso se deu durante a composição de *L'Histoire d'un Soldat*, e fiquei surpreso e feliz com o resultado. Não apenas a música me apareceu, como também a pessoa que a executava estava presente no sonho. Uma jovem cigana sentada à beira da estrada. Trazia uma criança ao colo e tocava violino para entretê-la. A criança estava entusiasmada com a música e aplaudia com as mãozinhas. A música também me agradou muito, fiquei especialmente satisfeito por poder me lembrar dela. (Stravinsky, 2004, p.11)

De Stravinsky, dizia-se o seguinte: “Se existe um inferno para os músicos, lá se encontra sem dúvida Igor Stravinsky”. Parece haver algo em comum com a frase de Freud, numa de suas conferências, na qual apresentava os primórdios da psicanálise: “Eu vos trago a peste”. E no caso da psicanálise, foi ficando cada vez mais claro que Freud se referia ao mundo interno pulsional, fundado no conflito e na eterna busca de satisfação que nunca se realiza plenamente: um golpe no narcisismo, no iluminismo, na ideia do homem como ser racional, em ininterrupta evolução.

Voltando ao compositor eleito para ilustrar nossa apresentação, Stravinsky é visto como um provocador, mas um provocador genial que passou grande parte da vida transgredindo regras. No início de sua carreira, ainda na juventude, Stravinsky cultiva o nacionalismo, mas aos poucos, com “Petrouchka”, abandona o caráter puramente russo, mergulhando na polifonia e numa complexidade harmônica ímpar. A Sagração da Primavera, obra que iremos focalizar, estreou em Paris em 1913 e foi um dos maiores escândalos do mundo da música, provocando reações de enorme resistência por parte da plateia.

A partir dos relatos do próprio Stravinsky, observa-se que as lembranças de sua infância funcionaram como uma fonte inesgotável de inspiração (“os cantos dos camponeses que ouvia, seu cheiro...”). Mas esses cantos foram transformados em folclore pessoal, não mera imitação ou cópia, mas invenção. Mesmo trabalhando séries dodecafônicas de Schönberg, Stravinsky ainda conferia importância à melodia, a ponto de localizarmos um canto nas suas composições.

Vale lembrar que Villa-Lobos, de certa forma, trilhou um caminho similar, dentro de uma cultura muito diferente, utilizando temas do folclore brasileiro, das cantigas de roda, das lendas, mas inventando também uma nova forma de

composição. Foi primeiro admirado na Europa, para depois retornar e ser reconhecido no Brasil, de onde extraiu grande parte de suas ideias, transformadas pelo seu poder criativo e inventivo (novas formas).

Segundo os estudiosos, Stravinsky sofreu influências de várias escolas: regionalista/nacionalista, impressionista, serialista, dodecafônica, jazzística etc., mas o que o movia era seu estado de ânimo, uma sede do novo, a busca de uma nova forma de música. A forma de lidar com os ritmos também causa espanto: ritmos irregulares, mudanças abruptas, compassos alternados.

O tema da Sagração da Primavera pode ser descrito como fantástico e terrível, propondo-se a elucidar a crueldade de um sacrifício ritual. O tempo é indeterminado, mas a espreita é a chegada da primavera. Stravinsky (2005) fala assim de sua obra: “uma convulsão imensa, como se toda a Terra fosse sacudida em determinado momento”, pensamento que pode ser compartilhado por nós até os dias atuais, quando a ouvimos.

As duas partes que compõem a peça “A Adoração da Terra” e “O Sacrifício”, já dão uma dimensão de seu teor. Os quadros que compõem as duas partes merecem ser citados, pois prenunciam o clima e o argumento que será desenvolvido e problematizado nos sons inúmeros, catastróficos, dissonantes e polifônicos, mas que preservam um canto:

### **Primeira parte: A adoração da Terra**

Introdução  
Augúrios de primavera/Dança das adolescentes  
Jogo do rapto  
Rondas da Primavera  
Jogo das tribos rivais  
Procissão do sábio  
O sábio  
Dança da Terra

### **Segunda parte: O sacrifício**

Introdução  
Círculos místicos das adolescentes  
Glorificação da eleita  
Evocação dos ancestrais  
Ação Ritual dos ancestrais  
Dança do sacrifício. A eleita

Debussy, ao ouvir a peça, nomeia-a de “belo pesadelo”. E até os dias atuais – devemos reconhecer – a primeira audição da Sagração da Primavera causa estupefação: ritmos ferozes, crescentes surpreendentes, dissonâncias, que mais lembram um ensaio de orquestra.

Stravinsky (2005) assim explica sua obra, “Sagração da Primavera”:

representei em minha imaginação a solenidade de um ritual pagão; os sábios anciãos sentados em círculo enquanto observam a dança de uma donzela que baila até cair morta. Assim a sacrificam para render culto à chegada da primavera. (p. 34)

Nesse texto, fica claro como Stravinsky via sua música: sua capacidade de figurabilidade, que o ballet ajuda a corporificar. Sem a representação cênica, sem o ballet, os próprios títulos de cada quadro ajudam o ouvinte a imaginar, a ver a música e dar algum sentido a elementos tão perturbadores, como o som trágico dos tímpanos, o efeito de primitividade selvagem amplificado pela politonalidade, a forma demoníaca, os sons cruéis, lamentos, aspectos sombrios. Por fim, a dança proposta conduz ao esgotamento e à morte, e ao ouvinte só resta aceitar esse trágico desfecho.

A composição prepara um novo terreno, mas não sabemos onde ele vai dar. Só sabemos que talvez grande parte de nossa clínica se pareça mais com a “Sagração da Primavera”, de Stravinsky, do que aos “Noturnos” de Chopin.

### A forma psicanálise

Se nos deslocarmos para outra forma criativa de conhecimento do humano, vamos a Freud. Em vários escritos, durante toda sua vida, temos acesso a uma produção incessante de um conhecimento novo: a psicanálise. Faremos alguns recortes a partir dos trabalhos: *A interpretação dos sonhos*, “Lembranças encobridoras”, “Uma nota sobre o bloco mágico”, “Inibições, sintomas e ansiedade”.

No texto “Lembranças encobridoras” (em inglês, *Screen memories*), de 1899, que muitos autores consideram uma das primeiras produções psicanalíticas (em oposição aos escritos pré-psicanalíticos que datam desse mesmo período), Freud traz à tona a ideia de que essas lembranças, recolhidas de um tempo da memória – produto mais subjetivo que cronológico, independentemente de seu conteúdo – têm como papel central introduzir *outra cena* na narrativa. Mais do que lembranças de algo vivido de fato no passado, veiculam uma fantasia infantil – e é exatamente esse infantil que pode iluminar o atual, o presente.

Esse texto, anterior a 1900, coloca questões paradoxais: seria uma lembrança da infância usada como uma tela para encobrir um acontecimento presente? Ou um



acontecimento anterior seria encoberto por uma lembrança mais atual? Essas questões trazem muitos problemas, inclusive o conceito de verdade, em contraposição ao conceito de realidade e realidade psíquica. Mas deixam uma mensagem que até hoje se sustenta: que a matéria-prima da infância pode ser reutilizada, acionada pela situação atual e estabelecer pontes. As pontes de ligação – uma espécie de deslizar para as cenas infantis (ou, se preferirmos, de transferir) seriam movimentadas pelo dispositivo da transferência. Segundo Freud, os traços mnêmicos oferecem-se à fantasia, como sua expressão. Aqui, podemos dizer que estamos diante de um *jogo de formas*, acionadas pela transferência. Neste ponto, quase nos autorizamos a entender lembranças encobridoras como fantasias inconscientes, conceito seminal para os psicanalistas, que diz respeito a um elemento constitutivo do mundo interno: quase uma forma. Cito uma frase do texto de Freud (1899/1990c):

Ninguém contesta o fato de que as experiências dos primeiros anos de nossa infância deixam traços inerradicáveis nas profundezas de nossas mentes. (p. 287)

A partir do trabalho mencionado, somos levados a concluir que a forma original é desconhecida e inacessível, e, segundo as palavras de Freud, “a matéria-prima dos traços mnêmicos de que a lembrança foi forjada permanece desconhecida para nós em sua *forma original*” (grifo da autora).

Num outro texto curioso (1924/1990e) “Uma nota sobre o bloco mágico”, acompanhamos Freud na pesquisa da memória, da notação e mais uma vez das lembranças. Traz como exemplo o dispositivo do “bloco mágico”<sup>5</sup>, engenhoca de sua época, e ficamos nós curiosos em saber como Freud reagiria às novas tecnologias – imagem e semelhança do cérebro humano – com notação baseada em janelas (sistema Windows), utilizada para nos auxiliar na velha questão, que abre o texto referido “quando não confio em minha memória...” (p. 285), que no começo Freud associa aos neuróticos, e que depois é ampliado para todos os humanos.

---

5 A explicação de Freud sobre o bloco mágico, presente no texto utilizado, de 1924, é aqui transcrita parcialmente, a título de esclarecimento: “O bloco mágico é uma prancha de resina ou cera castanho-escura, com uma borda de papel; sobre a prancha, está colocada uma folha fina e transparente.(...) Para utilizar o bloco mágico, escreve-se sobre a parte de celuloide da folha de cobertura que repousa sobre a superfície receptiva.(...)Querendo-se destruir o que foi escrito, necessário é só levantar a folha de cobertura dupla da prancha de cera com um puxão leve pela parte inferior livre. (...) O bloco mágico está agora limpo da escrita e pronto para receber novas notas. (...) A camada de celuloide atua, pois, como um escudo protetor para o papel encerado, a fim de manter afastados efeitos prejudiciais oriundos de fora. O celuloide constitui um ‘escudo protetor contra estímulo.’” Nos dias atuais, as crianças dispõem de um brinquedo similar, confeccionado em plástico, denominado “lousa mágica” ou “quadro mágico”.

Nesse trabalho, Freud questiona a ideia de “traço permanente”, que ingenuamente tentamos preservar quando escrevemos à tinta uma ideia (tempo de Freud) ou quando colocamos em nossos *laptops* (nosso tempo...).

Na construção de sua obra, durante toda sua vida de intensa produção e escrita, Freud dá espaço ao encarnado, ao corpo simbólico, desde que com Charcot, observando suas histéricas, descola-se do pensamento médico simplista e reduutivo, que preconizava que a dor histérica não existia. Para Freud, existe, sim, em *outra cena*. Ao reconhecer, a duras penas, a existência de fenômenos mentais, Freud e a psicanálise passam a lhe dar lugar e forma: a forma do *mundo interno*. E mais intensamente, com Melanie Klein, se os psiquiatras falavam em órgãos, neurônios e cérebros, passamos a falar em objeto (= objeto interno).

Não podemos deixar de mencionar a *forma sonho*, a partir do vértice psicanalítico. Radicalizando, diríamos que a forma sonho deixa claro que o sonho não tem um eu, mas vários eus, e quem agencia o “eu onírico”, com suas várias faces, é a teoria da realização de desejos. Dentro dessa assembleia de personagens, um deles, bastante complexo, é o superego.

Essa forma sonho, sobre a qual Freud se debruça, faz uso de simbolizações disponíveis que facilitam sua estrutura, e o inconsciente se vale da organização já existente que a linguagem provê. O próprio *pensamento inconsciente* é um paradoxo, já que introduz a ideia de um pensamento *não pensado* pelo sujeito. Mesmo não pensado, opera na mente e promove ações. Na retórica dos sonhos, o absurdo é permitido, e as formas tensas e pouco harmônicas, também.

No seu magistral trabalho da *A interpretação dos sonhos*, Freud preconiza a ideia de topos – espaços e lugares visitados pelo sonhador, onde se privilegia esse mesmo sonhador e não elementos místicos *a priori* e distantes da experiência daquele sujeito. Isso distancia Freud das formas arquetípicas postuladas por Jung, e cria a ideia de mundo interno fragmentado e complexo – matéria-prima para os psicanalistas e pacientes.

Como consequência dessa construção, a interpretação psicanalítica só faz sentido no campo das relações, similar ao chiste. Sua função seria a reconstituição da vitalidade da “palavra morta” ou das “formas mortas”. O psicanalista passa, então, a ocupar o papel não do decifrador (“decifra-me ou te devoro...”), mas daquele que encarna, na transferência, as formas adormecidas, perturbadoras, que não puderam ser esquecidas nem sequer transformadas – isto é transferência.

Tudo se passa sob a égide da pulsão que está no corpo, de um lado, pura energia, mas olha para outro lado e engendra “pura forma”: “Somos predeterminados por uma força da natureza, que desconhece o bem e o mal: o inconsciente.” (Goethe).

A ideia de forma também é problematizada por Bion: em seu livro *Transformações* (1924), no capítulo 1, o autor se vale do impressionismo

– particularmente as pinturas de Monet sobre o campo de papoulas – para elucidar que num borrão vermelho, que não reproduz a realidade sensível exatamente tal qual a vemos, pode ser reconhecida uma papoula ou um campo de papoulas. A eficácia da representação consiste em mostrar de outra maneira o que se deseja, mas mesmo assim o reconhecimento se mantém. Essa aproximação tem sua importância, em especial na clínica das psicoses ou de pacientes mais perturbados, onde devemos estar atentos para o tipo de transformação que ocorre: muitas vezes não passam de deformações. Como método, Bion sugere que devemos ter cuidado com a forma (e aqui ele pode estar se referindo à configuração, assim como nós a definimos), que pode ser enganosa, e que nosso desafio é observar que tipo de transformação os pacientes agenciam. E é exatamente na transferência, entre-dois, que será possível observarmos essas múltiplas transformações. Nesse ponto, o autor faz uma crítica explícita à natureza indutiva de certas interpretações que não consideram o específico de cada situação, de cada sujeito e de cada relação analítica.

### Vinhetas clínicas

Duas vinhetas clínicas, neste momento, ilustrarão a proposta do método psicanalítico. A primeira refere-se a uma paciente bastante rígida, cientista, executiva e bem-sucedida, acompanhada de uma imensa dificuldade de estabelecer vínculos e se aproximar de contextos diferentes de seu trabalho. Procura análise porque seu jeito de viver estava trazendo complicações na esfera que ela mais prezava – seu trabalho. Tratava sua família de forma burocrática e disciplinar, não dando muita chance ao afeto. Após quatro anos de análise, traz como tema sua dificuldade de dormir e o ritual utilizado toda noite: enrola-se nos lençóis, de tal modo que parte alguma de seu corpo fique exposta. Só assim consegue pegar no sono.

Independentemente de nossas interpretações e explicações diante de tal hábito, privilegiamos aqui uma nova forma, infantil, regredida, intocada, que veicula outro eu, dissociado da cientista eficiente. Enrolada, a paciente ora pode ser tomada como uma criança, de pele fina, frágil, ou um monstro que precisa ser escondido, ou ainda uma múmia. Não se trata de sabermos qual figura traduz melhor sua forma, mas de darmos lugar a várias formas possíveis, que devem ser tocadas e não silenciadas (mortas). Nesse caso, a cientista não é uma forma, mas apenas uma configuração que acaba não se sustentando num plano mais profundo. Dar lugar à sua fragilidade e terror diante do contato, pode abrir um novo caminho. O confronto com outro – a analista – foi um fator de perturbação que pôs em dúvida tantas certezas e necessidade de verdade absoluta.

Certa vez, a paciente chegou triste e chorando, relatando o “enterro de sementes” que presenciou, sementes transgênicas com as quais trabalhava: um ritual de sacrifício, como a Sagração da Primavera propõe, só que sem esperanças, um rito sumário, colocando em primeiro plano o caráter monstruoso de experimentos científicos e de seus agentes. O desafio da análise é transformar esses eventos rígidos e demoníacos e ao mesmo tempo dar lugar a eles na rede simbólica

Outro exemplo vem de um paciente-padre, que procura análise em busca de autoconhecimento. A forma padre pode nos engessar e impedir que a atenção fique flutuante, a partir de pré-conceitos do analista. Aos poucos, começa a surgir um homem inquieto, fascinado pelo poder, com sede de desafiar as autoridades e bastante questionador. O dispositivo analítico de uma escuta flutuante pode dar lugar a fantasias desconhecidas pelo próprio sujeito que fala, pode abrir outros caminhos e dar acesso a novas formas. Nesse caso, a angústia diante de muitos conflitos, profissionais, identitários, religiosos, precisa ter lugar e, a partir da transferência, outros sentidos poderão se delinear.

Concluimos com o texto “Inibições, sintomas e ansiedade”, de 1925, no qual Freud retoma um fio narrativo discutido com seu amigo Fliess nas famosas correspondências (rascunho E, 1895). Com base nas teorias de Fechner, considerava o “princípio da constância” regulador do aparelho psíquico, de forma que o sistema nervoso reduziria ou manteria constante sua excitação. Nesse momento, Freud estava pesquisando um modelo para explicar e dar conta de todos os eventos mentais. Porém, sob a égide dos quadros de neurose de angústia, formulou a ideia de que a excitação acumulada, descontrolada, escapava sob forma de angústia.

Nosso tema – *forma* – também pode ser visto através do vértice da angústia. Por que *angústia*? Seu reconhecimento veio perturbar um modelo inicial tentado por Freud, que obrigou a mudanças teóricas que tiveram implicações diretas sobre a abordagem clínica. Angústia pode ser tomada como energia não ligada, trabalho da pulsão de morte, terror sem nome, “nada”. E, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, motor do aparelho psíquico que busca forma de expressão e comunicação. Como contraponto, o sintoma seria uma forma de evitar ou transformar a angústia. O ego, sem sintomas, encontra-se desamparado, exposto a perigos. Em certos casos, por menos adaptativo, o sintoma é uma forma comunicada, uma mensagem.

Dentro de um referencial científico rígido e da pretensão da psicanálise ser considerada ciência, dar lugar à angústia, ao “nada”, pareceria uma operação de risco. Talvez isso explique o tempo que Freud levou para formular esse artigo, que coloca a angústia no centro de sua teoria e passa a considerá-la. O texto propõe que a angústia habita o humano, perturba o princípio do prazer e da constância e coloca no cerne da teoria a presença da pulsão de morte, que provocou tantas resistências a ponto de não ser considerada por muitos analistas.

Coube a Melanie Klein, no trabalho com crianças pequenas, revelar o trabalho da pulsão de morte, por meio de figuras como o superego precoce, o superego assassino, que dificultam a aquisição de uma forma equilibrada e harmônica em cada sujeito, já em tenra idade.

A forma sonho, teorizada por Freud no começo do século, teria um lado mais promissor para elucidar o inconsciente, as formas não dominadas pela razão, que emergem em “outra cena”, virtual, alucinada, perturbadora, mas que dá notícias do psiquismo oculto. Sem dúvida, fica mais fácil admitir o inconsciente através dos sonhos do que dos sintomas ou da angústia.

Heidegger (2006), ao tratar do “nada”, deixa explícito que a ciência se interessa pelo que pode se circunscrever e por isso não se interessa pelo “nada”; “não quer saber nada do nada” (p. 72). Mas o “nada” acaba circunscrevendo a ciência, e a angústia revelaria o nada.

Diante do “nada”, do “sem nome”, da nossa face abjeta, não seríamos então sujeitos em busca de formas, mas de formas próprias? E a psicanálise, a partir de 1920 e do próprio artigo de Freud (1914/1990), “Sobre o narcisismo”, não estaria reconhecendo o nada, incorporando-o a uma vicissitude humana? E nós, psicanalistas, não poderíamos funcionar como o outro que propicia, na transferência, a invenção, a descoberta da forma própria de cada sujeito?

Fiquemos com os ecos da Sagração da Primavera, que através da morte trágica da donzela, num ritual de sacrifício, enuncia a chegada da primavera – a forma morte que engendra a vida... Na análise, a partir do confronto de duas formas, de dois sujeitos, ocorre a perturbação para a vida.

#### **Forma – origen y desdoblamiento. Stravinsky y Freud – nuevas formas**

Resumen: Este artículo busca discutir el concepto de forma y aproximarlos del territorio del psicoanálisis. Para ilustrar el concepto, tomamos como ejemplo Stravinsky y Freud, cuyas producciones implicaron en rupturas con formas convencionales – dentro de la música erudita (Stravinsky) y en el abordaje de lo humano a partir del método psicoanalítico (Freud). Dos viñetas clínicas ilustran como la búsqueda de la forma propia puede ocurrir durante el proceso psicoanalítico y como esa forma nunca es definitiva y está siempre en transformación.

Palabras clave: forma, ruptura, invención, inconsciente, sueño, otra escena, angustia, nada.

#### **Form – origin and deployment. Stravinsky and Freud – new forms**

Abstract: This article aims to address the concept of form and bring it closer to the territory of Psychoanalysis. In order to illustrate this concept, we took the examples of Stravinsky and Freud, whose production implicated in ruptures with conventional forms – inside classical music (Stravinsky) and in the approach of human being from the psychoanalytic method (Freud). Two clinical approaches have sought to illustrate how the search of a person's own form may occur during the psychoanalytical process and how this form is never definite and is always changing.

Keywords: form, rupture, invention, unconscious, dream, another scene, angst, nothing.

## Referências

- Arnheim, R. (1980). *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira.
- Bion, W. R. (2004). *Transformações*. Rio de Janeiro: Imago.
- Bollas, C. (1998). *Sendo um personagem*. Rio de Janeiro: Revinter.
- Freud, S. (1990a). Inibições, sintomas e ansiedade. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 20, pp. 107-198). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1925)
- Freud, S. (1990b). *A interpretação dos sonhos*. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 4, pp. 141-267; Vol. 5, 323-552). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900-1901)
- Freud, S. (1990c). Lembranças encobridoras. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 3, pp. 287-304). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1899)
- Freud, S. (1990d). Luto e melancolia. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 14, pp. 275-291). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1917)
- Freud, S. (1990e). Uma nota sobre o bloco mágico. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 19, pp. 85-290). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1924)
- Freud, S. (1990f). Sobre o narcisismo: uma introdução. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 14, pp. 89-119). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914)
- Heidegger, M. (2006). *Ser e tempo*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Nestrovski, A. (2005). *Notas musicais*. São Paulo: Publifolha.
- Pedrosa, M. (1996). *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp.
- Stravinski, I. & Craft, R. (2004). *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva.
- Stravinsky, I. (2005). *Igor Stravinsky*. Royal Philharmonic Orchestra. Edição Mediasat Group. 1 CD.

Dora Tognolli  
Al. Rio Negro, 911 cj. 712 | Alphaville  
06454-000 Barueri, SP  
Tel: 11 4191-6936  
dora.tg@terra.com.br

Recebido em: 2/5/2010

Aceito em: 14/6/2010