



Dossiê Psicanálise em tempos difíceis: a clínica como objeto de resistência ao sofrimento e à dor

 **“Faz pulsar corações no aplauso das multidões”: nuances sobre a criatividade e o viver sensível artístico em tempos sombrios sob a perspectiva de D. W. Winnicott**

“It makes hearts beat in the applause of the crowds”: nuances on creativity and artistic sensitive living in dark times from the perspective of D. W. Winnicott

 Maíra Bonafé Sei

 Raphael Edson Dutra

Resumo: O presente estudo trata-se de uma investigação, a partir das postulações teóricas de D. W. Winnicott, acerca da criatividade e dos processos criativos na atualidade. Para tanto, tomamos como ponto de referência analítica a observação crítica ao espectador em uma obra de arte clássica, o ballet. Recorremos à teoria da criatividade e a importância do processo ilusório e do brincar para a produção de sentidos ao viver. E, então, estabelecemos uma crítica reflexiva ao processo de subjetivação em tempos sombrios, de necessidades atendidas rapidamente e de empobrecimento da experiência do *self*, no ballet, mas também na sociedade como um todo.

Palavras-chave: criatividade; ballet clássico; espaço potencial; tempos sombrios.

Abstract

This study is an investigation, based on the theoretical postulations of D. W. Winnicott, about creativity and creative processes in the present day. To this end, we take as an analytical reference point the critical observation of the spectator in a classical work of art, ballet. We resort to the theory of creativity and the importance of the illusory process and play to produce meanings in life. And then, we establish a reflexive critique of the process of subjectivation in dark times, of needs met quickly and of impoverishment of the experience of the self, in ballet, but also in society as a whole.

Keywords: creativity; classical ballet; potential space; dark times.

1. Introdução

Ah! O palco, o desejo ardente de artistas desde amadores aos profissionais. O lugar também do brincar, no sentido winnicottiano, no qual fantasia e realidade mesclam-se de modo a convocar o espectador para compartilhar e participar desse momento sublime. Afinal, a arte apenas existe para que não possamos morrer, simbolicamente, ou não, de realidade. A perspectiva simplista do puro ato de entretenimento, ao nosso ver, empobrece a experiência criativa do diálogo existente entre dança e plateia. Em nosso caso, utilizaremos a expressão artística da dança, principalmente do ballet, para nos auxiliar em nossa discussão.

É noite de espetáculo, todo o elenco está maquiado e ansiando subir ao palco para brincar, tornar-se, por algumas horas, seres etéreos, mágicos e cheios de vida. Narrar uma história é a intenção secundária, o que vale é a atuação e a experimentação vivida de estar sendo si mesmo também em um mundo de imaginação e fantasia, como bem nos mostrou os próprios artistas em outra pesquisa realizada (Dutra, 2019). Três apitos dão o alerta, a brincadeira vai começar. Luzes se apagam, abrem-se as cortinas, e a primeira música traz o bailado do interior das coxias. Já não são apenas bailarinos, são seres místicos que nos convidam a entrar em um mundo de faz de conta e, por um momento, voar, saltar, rodopiar depressa “o fogo dessa paixão”, como já descreveu o poeta Leonardo Pereira.

Pode soar estranho ao leitor, neste ponto do texto, iniciar nossa reflexão como uma breve descrição que se assemelha ao discurso do artista e pouco olhar sobre o fenômeno como investigadores do inconsciente, das relações objetais, do ambiente suficientemente bom. Entretanto, sustentamo-nos no próprio processo de investigação da psicanálise winnicottiana para os fins que nos propusemos a analisar. Referimo-nos à célebre menção: “[...] o poeta que há em mim alcança a verdade num lampejo e o cientista que há em mim busca uma faceta da verdade” (Winnicott, 1966/2021, p. 205).

Portanto, nossas observações nascem de fontes diversas como da experiência no olhar clínico aos fenômenos transicionais dispostos na cultura e sua relação com o próprio sujeito, da articulação da arte e terapias como *práxis* da arteterapia, mas também da experiência vivida de um dos autores como sujeito – pesquisador – intérprete de dança. Parafraseando Winnicott: “o bailarino que há em mim alcança expressões do verdadeiro *self* a serem compartilhadas em um lampejo e o investigador clínico que há em mim esforça-se para compreender e esmiuçar uma fração desse fenômeno de criação”.

Nossa breve descrição sobre o ato cênico em apresentações de dança se fez sob uma perspectiva que se aproxima de uma relação com o brincar saudável e compartilhado entre artistas e

espectadores no qual, algo semelhante ao processo teórico-clínico de Winnicott (1971/2019) em relação ao brincar, o brincar compartilhado e as experiências da cultura. Em seu sentido saudável, as experiências da cultura enriquecem a personalidade e, também, auxiliam os indivíduos em seus modos de expressar o gesto espontâneo e o verdadeiro *self* (Winnicott, 1960/2022).

Uma obra de ballet é rica em detalhes, sensações, percepções que convocam o público para além de passos complicados e que exibem a boa forma de seus intérpretes. O ballet carrega, em si, a historicidade de muitos artistas que o produziram, mas também narra contos da experiência vivida por precursores desde tempos remotos e nos faz “espiar” a nossa própria história como humanidade (Ossona, 1988; Mendes, 1985). Os elementos que compõem uma obra de ballet, por exemplo, são enriquecidos em sentimento, sentidos subjetivos, abstrações que demandam atenção sensível do público. A compreensão é processada em última instância para além da lógica real, mas são unidas a ela por retratos da história, da fantasia e, claro, da própria técnica artística.

Os caminhos que trilhamos introdutoriamente nos abriram possibilidades de discussões que, ao olhar crítico – sensível, nos mostra diferentes formas de abordar o tema arte/ballet e a experiência do espectador. Nossas observações, desde o trabalho de Dutra (2019), possibilitam-nos destacar a possível problemática de dessensibilização e alienação emergente em tempos sombrios e de experiências empobrecidas do *self*. Sendo assim, nosso intuito é discutir o processo de sensibilização e dessensibilização do sujeito frente à arte e, neste âmbito, produzir inferências e críticas sobre a relação estabelecida neste ambiente.

2. O *self* e as experiências da cultura

Inicialmente, recorreremos à descrição artística sobre o processo de percepção e vivência do *self* na posição de espectador e artista, elementos importantes necessitam ser acrescentados. Dissemos que o apagar das luzes e o toque dos três apitos é o momento de intensas expectativas emocionais para ambas as partes, pois a brincadeira vai começar. Entretanto, o apagar de luzes faz ressaltar as sombras das cabeças baixas sob as luzes dos *smartphones*. Enquanto corpos sublimes se movimentam no palco com o intuito de estimular o brincar da plateia, as atenções se voltam para a rede social e aplicativos de mensagem. Perguntamo-nos, enquanto artista e pesquisador, a ausência de interesse se refere às disparidades no gosto particular? As expressões impessoais e apáticas e, por vezes, tediosas são justificáveis a partir da premissa: “o ballet é chato?”. Estamos convencidos de que, para além da predileção, fatores subjacentes podem ser avaliados com o objetivo de compreender a dificuldade na

produção de sentido, interesse e principalmente no brincar dos sujeitos na contemporaneidade. O ballet e a arte são feitos para pessoas sensíveis, não para árvores ocas.

Afinal, nesta metáfora, como se constituem pessoas “ocas” de sensibilidade? Ou, dito de outra maneira, como se explica a inacessibilidade do *self* ao aspecto sensível e ao lugar de experiência cultural? Retomemos, em um primeiro momento, as bases que fundam o amadurecimento emocional do *self*. O debruçar investigativo sobre o encontro do sujeito com as experiências da cultura recai sobre a construção teórico-clínica em torno da criatividade e os processos criativos. Tanto para Winnicott (1971/2019) quanto para os artistas, o tema se apresenta como um campo de inestimável valor e profundidade, essencial para a compreensão da expressão humana.

Tanto os artistas quanto os investigadores das organizações psíquicas estão convencidos de que a criatividade não se limita exclusivamente ao âmbito do fazer artístico. Winnicott (1971/2019) nos afirma que a criatividade é um componente essencial para o experienciar as relações do viver e para as verdadeiras expressões de si mesmo. Fayga Ostrower (1987), em seu lugar de artista e pesquisadora, debruça-se sobre a temática e a entende como uma necessidade para a vida humana, pois se trata de uma potencialidade inerente na qual: “De fato, criar e viver se interligam”. Criar, portanto, na perspectiva dos autores, integra-se ao agir e os modos sensíveis, ou não, de simbolizar a realidade de modo a criar e recriá-la a partir de sua relação com os objetos articulados às suas próprias moções interiores.

Winnicott (1971/2019) nos mostra que a aquisição de um lugar para que se possa simbolizar psiquicamente os elementos de nossa realidade é indispensável para o viver saudável. Nos referimos ao espaço potencial. Herdeiro da dinâmica constitucional expressa na primeira posse do bebê à relação com objetos e fenômenos transicionais, aspectos estes que amadurecem o percurso emocional do sujeito da dependência do bebê à independência (Winnicott, 1971/2019; Winnicott, 1966/2022). A maturidade do *self* ocorre pelo olhar atento dos representantes do ambiente, mas também em complexa dinâmica que possibilita a criação e recriação do objeto, da ilusão para a desilusão.

Na perspectiva da psicanálise winnicottiana, a transição do psiquismo do princípio de prazer para o princípio de realidade é sustentada — termo apropriado — pelo cuidado atento às necessidades do bebê que está em processo de desenvolvimento, no movimento contínuo do “vir-a-ser”. É essencial destacar a relevância desse aspecto teórico-clínico para fundamentar a reflexão analítica subsequente. Freud (1920/2010, p. 121) demonstrou que, desde a formação do psiquismo, o funcionamento mental é regulado por princípios que se iniciam com a necessidade absoluta de descarga e o aumento de tensão, o que é “sempre incitado por uma tensão desprazerosa e toma uma direção tal que o seu

resultado final coincide com um abaixamento dessa tensão, ou seja, com uma evitação do desprazer ou geração do prazer”.

O percurso realizado pelo psiquismo não apenas regula as necessidades tensionais de energia psíquica, mas também repercute diretamente no processo de criação de símbolos e na elaboração de defesas, sejam estas bem-sucedidas ou não, frente às demandas emergentes de fontes binárias — internas e externas. A transição, portanto, ocorre com base na tentativa do aparelho psíquico de manter, de forma econômica, os níveis de tensão reduzidos ou de evitá-los. Em outras palavras, “o trabalho do aparelho psíquico se dirige para manter baixa a quantidade de excitação; tudo o que tem a propriedade de aumentá-la será percebido como disfuncional, ou seja, como desprazeroso” (Freud, 1920/2010, pp. 121-122).

Nesse contexto, segundo Freud, o princípio do prazer constitui o modo de funcionamento primário do aparelho psíquico, mas, em função da autopreservação, é submetido às demandas do meio e da realidade. Entretanto, como destacado pelo próprio autor,

[...] por muito tempo o princípio do prazer continua como o modo de funcionamento dos instintos sexuais, que *são difíceis de “educar”*, e volta e meia sucede que, a partir desses instintos ou no próprio Eu, ele sobrepuja o princípio da realidade. (Freud, 1920/2010, p. 124, grifo nosso)

O aprimoramento necessário para o amadurecimento do psiquismo se realiza entre a aquisição de mecanismos para o enfrentamento à realidade, à frustração, ao fracasso e principalmente às normatizações. Entretanto, além das concepções freudianas, Winnicott (1971/2019) se encarregou da investigação aprofundada dos modos e mecanismos utilizados para o tratado com a realidade, mas também para a abertura de outro campo do viver responsável, inclusive, pela experiência do *self* com a cultura. Para além do alívio tensional, o autor acrescenta à teoria pressupostos que, ao amadurecer, podem sustentar a compressão sensibilizada sobre os fatores da realidade, bem como seus vínculos e o modo de sentir que está vivendo a própria vida.

Entretanto, como intitulou e afirmou Winnicott (1968/2021), “tudo começa em casa”. A relação do adulto, em seus diversos contextos, evidencia aspectos que estão além do ambiente e experiência que o circundam na atualidade. Se faz necessário, aos moldes da psicanálise, compreender sua gênese. Winnicott (1968/2021, p. 169) nos mostra que o olhar analítico para as intempéries e bem-sucedidas feitorias do sujeito são “sempre uma questão de crescimento e desenvolvimento”. Nesta perspectiva, o bebê é entendido como herdeiro de tendências que o impulsionam para o crescimento de sua personalidade, da integração psicossomática, das relações

objetais e das posteriores relações interpessoais (Winnicott, 1968/2021; Winnicott, 1971/2019; Winnicott, 1966/2022).

A psicanálise de Winnicott nos mostra que a produção de sentidos e significados, a criação de modos de viver e compreender a realidade, a imaginação e a fantasia são provindas do vínculo inicial com o ambiente facilitador e seus representantes, principalmente o papel da mãe suficientemente boa (Winnicott, 1971/2019). Sua devoção inicial à dependência absoluta do bebê facilita o crescimento e amadurecimento de processos importantes para o viver. Neste ínterim, para além de suprir as necessidades básicas do bebê, a identificação da mãe sustenta o até então psiquismo em formação. Aos poucos, a realidade será criada e recriada em uma relação de confiabilidade, segurança e olhar atento (Winnicott, 1971/2019; Winnicott, 1966/2021). A criação, por sua vez, a criatividade, no sentido winnicottiano, é assegurada pela facilitação ambiental até que pequeno ser tornar-se *ser*. O curso do crescimento leva o pequenino à posse do primeiro objeto na qual a complexa dinâmica de existência se faz na medida que o objeto interno se mantém vivo. Por vezes, representando a mãe para momentos de angústia e na difícil tarefa de educar-se para a “lesão”, palavras de Winnicott (1966/2021, p. 44), que é a realidade.

Mas, de certo modo, qualquer psiquismo que se forme diretamente a partir das obscuridades da realidade nua e crua estaria, possivelmente, fundando-se a partir do empobrecimento do *ser* na insegurança, na inconfiabilidade, na diminuição da capacidade criativa de encarar a frustração, e nas esferas de graus mais elevados, à psicopatologia (Winnicott, 1960/2022). Daí a importância de pensar as origens da criatividade, pois

[...] é a apreciação criativa que faz o indivíduo sentir que a vida vale a pena viver [...]. A submissão traz ao indivíduo um sentimento de futilidade associado à ideia de que nada importa e de que a vida não é digna de ser vivida. (Winnicott, 1971/2019, p. 108)

O cuidado inicial materno bem-sucedido ou, nos dizeres de Winnicott, da mãe suficientemente boa promove ao bebê a experiência com a frustração já que é necessária a falta para que os objetos se tornem objetivamente percebidos. A adaptação às necessidades do bebê é fundamental já que a partir de então se desenvolve a capacidade de se relacionar com a realidade externa. O processo é permeado pelo pensamento onipotente, mágico e ilusório da criação do objeto. A ilusão, elemento central na adaptação, dá ao bebê a noção de controle onipotente sobre o objeto, e gradativamente a ilusão é desiludida (Winnicott, 1971/2019).

A problemática da ilusão-desilusão recai sobre a construção da percepção daquilo que é objetivamente e subjetivamente percebido. A posse do primeiro objeto e a tarefa árdua de degradação desilusória no psiquismo infantil abre as portas para a criação de um espaço intermediário no qual a criatividade e a percepção objetiva se encontram e, se tudo correr bem, brincam. Os objetos transicionais do bebê caminham para os fenômenos transicionais, aspectos importantes no domínio da ilusão e do objetivamente percebido, mas também na experiência do brincar. O espaço potencial, local de experimentação e criação, não é reivindicado pela realidade externa, tão pouco pelo mundo interno. Mas, se encontra no “meio do caminho” de modo a promover a união entre a experiência do sujeito e a realidade compartilhada (Winnicott, 1971/2019).

Se fez necessário percorrer o caminho das postulações teóricas, mesmo que brevemente, com o intuito de chegarmos a este ponto: a localização das experiências da cultura na vida das pessoas. Winnicott (1971/2019) nos mostra que o local em que o brincar e as experiências culturais podem se unir, ou não, às moções internas dos indivíduos se chama espaço potencial. O uso deste território rico para a produção de símbolos é associado, ainda para o autor, aos resultados de experiências infantis ligadas diretamente com o ambiente suficientemente bom, ou não.

União e separação são, para Winnicott (1971/2019), os alicerces para a construção do eu – não eu, a distinção entre o dentro e o fora, mas também para a utilização dos recursos no espaço potencial e a busca do *self* pelo viver mais criativo. Portanto, para tentar inferir algo que se sustente sobre as questões levantadas introdutoriamente, é necessário reconhecer de qual concepção de sujeito nos referimos e quais são suas influências para a constituição de seu aparato psíquico. Com Winnicott, percebemos que o vir-a-ser do humano se faz amparado por um longo caminho até a maturidade. A palavra “amparado” foi, por nós, usada de maneira deliberada já que é justamente a partir desse suporte materno que o bebê, e futuro adulto, se sentirá seguro e confiável para a construção de sua personalidade, seus relacionamentos interpessoais e do desfrutar do arcabouço cultural disponível na cultura.

Da ilusão do bebê – o pensamento mágico onipotente e o controle do objeto - para a educação cultural, o sujeito transita por um processo contínuo de desenvolvimento que, facilitado pelo ambiente – cuidador, naturalmente o conduz à criação da terceira área de experimentação, o espaço potencial. É neste campo em que o brincar e a produção de símbolos para a vida ocorrem na busca do *self*, pois “pode-se dizer que esse espaço é sagrado para o indivíduo, pois é aí que ele vive criativamente” (Winnicott, 1971/2019, p. 166). Espaço no qual viver criativamente significa ter um “sentimento de existência, não na forma de uma percepção consciente, e sim como uma posição básica a partir da

qual operar” (Winnicott, 1966/2021, p. 46). Para Luz (1998, p. 159), “o essencial da experiência nessa área reside não na capacidade de saber mas na de se iludir”.

3. Criatividade, dança e “Faz pulsar corações no aplauso das multidões”

A teoria clínica de Winnicott nos mostra o lugar de ocupação das experiências da cultura na vida dos indivíduos. Herdeiro da dinâmica envolta à primeira posse do objeto, o espaço potencial é o “onde” no qual a criatividade e o brincar ocorrem, local onde o sujeito pode criar possibilidades de sentir e sentir-se vivendo sua própria vida.

Diretamente, ao abordar a temática da criatividade, somos prontamente levados à ideia de produção, ao “fazer” em torno de algo. Também somos direcionados ao campo artístico, pois, afinal, é comum no cotidiano associar o termo a alguma habilidade especial e, no caso dos artistas, a uma obra — em suas variadas formas, como dança, música, teatro, artesanato, entre outras. Winnicott (1966/2021) afirma que a criatividade não é um atributo exclusivo dos artistas, mas sim uma necessidade universal. Pois, o “brincar e a experiência cultural são coisas que valorizamos de maneira especial; eles conectam o passado, o presente e o futuro; ocupam o espaço e o tempo” (Winnicott, 1971/2019, p. 175). Com base nos pressupostos apresentados, retomamos nossa questão analítica para estabelecer um diálogo com a teoria de D. Winnicott.

Notamos, por meio da descrição conceitual clínica, que a sensibilidade aos recursos da cultura e aquisição do verbete erudito disposto precisa ser apresentado à criança no momento pertinente e respeitando cada faixa etária. De certo, estes sujeitos privilegiados encontram, em seu desenvolvimento, uma amplitude significativamente maior disponível da personalidade para simbolizar a realidade e manifestar seus modos de expressão. Pois, como afirma Luz (1998b, p. 208), “a produção de sentido não é uma atividade meramente representativa ou imaginária, mas um fazer, de natureza poética, que engaja corpo e cria os laços de um mundo compartilhado”. Por exemplo, apreciar a obra de ballet. Como dissemos, o ballet é para os sensíveis. Sensibilidade que não concerne apenas ao teor artístico ou equipara-se apenas aos artistas. Mas, como vimos, na possibilidade de permitir-se preencher o espaço potencial com a narrativa que no palco se faz e, de modo compartilhado, conectar-se com os personagens a ponto de, sem perder o si mesmo, sentir-se como o noivo apaixonado que perdeu a amada em Giselle, ou um dos brinquedos dentro da oficina criativa do Dr. Copélius em Coppélia, ou mesmo emocionar-se com o lago dos cisnes.

Sabe-se, como bem ressaltou Winnicott (1971/2019), sobre a dificuldade na aproximação criativa dos sujeitos frente à tradição e (re)encenação. Porém, não se trata apenas de técnica e estética

da burguesia europeia, mas sim da apercepção de cada sujeito ao permitir-se imaginar, fantasiar e, por algum tempo, traduzir o experienciado à sua maneira. Trata-se da vivência do *self* no “*onde*”, do local em que os estímulos se encontram para a atividade do brincar, do construir, do “degustar” a obra. Mesmo a criança que se nega a brincar com os colegas de um jogo que pouco lhe interessa, quando o brincar compartilhado tem início e há mínima escolha por estar presentificado ali, o brincar acontece. Como bem analisou Winnicott (1971/2019, p. 166), o espaço “[...] fica no momento da continuidade-contiguidade”. Algo semelhante, pensamos e buscamos sustentar, pode acontecer na relação entre espectador e artista/obra dançada.

Nos moldes da teoria de Winnicott (1971/2019), nossa análise deve levar em consideração três fatores fundamentais: o interno, o externo e o espaço intermediário. No primeiro tópico, precisamos compreender as condições individuais em que cada sujeito chegou, ou quase, à maturidade emocional, o estabelecimento do *self* integrado, a organização da personalidade pela introjeção e projeção. Aqui, notamos que o confronto emocional com aspectos dispostos na obra, como grandes temas da vida – morte, romance, traição, ou mesmo finais felizes – podem ser evitados por poderosos mecanismos defensivos já que, em meio ao teor implicado, o ego pode não ser capaz de sustentar ou administrar a ambivalência experienciada por meio da identificação, mesmo que de modo inconsciente. A agressividade, apatia ou mesmo o isolamento em seus smartphones podem, em tese, configurar-se como defesa contra a angústia. Neste caso, como nos mostra Winnicott (1971/2019, p. 164) “defesa do *self* falso aparece, ao esconder o *self* verdadeiro, que tem o potencial de fazer uso criativo dos objetos”.

De outro modo, quando a facilitação ambiental atende à dependência primitiva do bebê e, aos poucos, o auxilia na difícil tarefa de compreender a realidade, manter a criatividade é um atributo desejável. Aos adultos que, um dia criança, lhes foram permitidos a desilusão gradual de seus aspectos onipotentes, o domínio do primeiro objeto transicional e dos posteriores fenômenos transnacionais, a este sujeito a experiência de uma obra de ballet, mesmo que não se configure como seu estilo pessoal de dança, se permitirá participar como espectador ativo – conforme apontou o trabalho de Desgranges (2019). Nos termos do poeta, “pulsar corações no aplauso das multidões”. O aplauso como gesto espontâneo, expressão verdadeira do *self* integrado que sente que está vivo, corações pulsantes. Como afirmou Lima e Accardo (2005, p. 207), “[...] o ser humano precisa reconhecer a importância da função da ação criativa capaz de introduzi-lo no mundo”. De outro modo, o aplauso tornar-se-ia vazio, manifestação da submissão do *self* com pouco, ou sem, processo de simbolização. Como afirma

Winnicott (1971/2019, p. 165), “a ‘criança deprivada’ é notoriamente inquieta e incapaz de brincar, além de ter uma capacidade limitada de vivenciar o campo cultural”.

Nota-se a dificultada tarefa didática de separar em análises distintas o fenômeno a partir das realidades (interna/externa/espço potencial). Esse paradoxo também já foi apontado por Winnicott. Aqui, a relação do sujeito com a arte também dependerá dos modos com que seu sentimento de segurança e confiabilidade foram constituídos. Como nos mostrou Winnicott (1971/2019), a ilusão de criação do objeto, em um primeiro momento, é essencial para o início do processo de reconhecimento dos objetos (subjetivamente e objetivamente percebidos). Além da percepção do objeto, a facilitação à abertura do espaço de criação precisa auxiliar o *self* no processo de apercepção do objeto, ou seja, assim como o bebê têm a ilusão mágica da criação do objeto por ele mesmo, a ilusão, a fantasia e a imaginação têm para o adulto funções singulares que o permite ir além do assistido em uma obra, por exemplo. Tudo depende, neste contexto, dos modos com que essa criança foi amparada em seu caminho para criar (Winnicott, 1966/2022).

Vimos, portanto, que a realidade interna e a amplitude do espaço potencial são essenciais para a sensibilização criativa dos indivíduos aos fenômenos da realidade, e no uso dos objetos reais e imagéticos para o viver criativo. Objetos esses que apontamos ser desde pessoas até uma obra de arte como uma apresentação de ballet, por exemplo. Entretanto, e por último, outro fator não pode ser por nós negligenciado já que sua característica fundamental está presente na obra de Winnicott: O ambiente. Já descrevemos a relação implicada do ambiente na constituição do sujeito, a relação do *self* com a mãe suficientemente boa e a importância de sua adaptação para a construção do psiquismo saudável do bebê. Nota-se que a relevância dos fatores ambientais não ocorre apenas neste período, embora seja sua gênese. Mas compreendemos a continuidade de influenciadores ambientais que se impõem à subjetividade e ao processo criativo como o desenvolvimento social, tecnologia, política, relações de poder, catástrofes, guerras e tempos sombrios.

Em Winnicott (1971/2019), entende-se que o princípio de realidade representa uma “lesão” ao aparato psíquico e que, na infância, o acesso ao mundo compartilhado ocorre por meio de facilitadores. Mas, e na vida adulta? O ambiente deixa de exercer influência direta? Refletindo sobre a teoria de Winnicott, pode-se considerar que, com a maturidade emocional, a personalidade desenvolve formas mais criativas e defesas mais elaboradas, permitindo ressignificar e aprimorar os modos de enfrentamento de maneira mais saudável. Mesmo assim, a realidade externa contemporânea também se encarrega de produzir processos de subjetivação mesmo em um aparato psíquico maduro. Não há como fugir da realidade, o convívio social, a relação com o capital e as ameaças destrutivas

(a fome, a morte, as catástrofes naturais, pandemias e epidemias, atentados violentos, etc.). Um bom exemplo é o trabalho de Birman (2020) em *O trauma na pandemia do coronavírus*.

Embora tenhamos utilizado a pandemia do coronavírus como exemplo de um evento com potencial impacto sobre a personalidade e os modos de criação dos sujeitos, anos antes, Rosa, Vicentin e Catroli (2009) já haviam chamado a atenção para as estratégias de poder e seus impasses para o sujeito na contemporaneidade e em tempos sombrios. Os autores destacaram a relação com o capital, mas também a manipulação e o impulso à “felicidade”, ao prazer e ao consumo.

Nesse sentido, evidenciaram que a realidade contemporânea produziu efeitos que incidiram sobre “o sentido da vida, a relativização da existência compartilhada e a fragilização da experiência [que] marca a historização do sujeito” (Rosa, Vicentin e Catroli, 2009, p. 53). Em uma leitura lacaniana, recorreram a fontes como Foucault para compreender o discurso do poder exercido sobre as realidades. Aqui, ainda que compartilhem alguns pontos de concordância, nos distanciamos, mantendo, no entanto, a afinidade com a afirmação de que “o mestre dita o que é a realidade, afirmando-a como verdade” (Rosa, Vicentin e Catroli, 2009, p. 53). Esse ponto nos interessa, pois utilizamos a produção de sentidos nas três realidades como referência em nossa análise.

Como vimos, a realidade externa, o ambiente, tem potenciais fatores de impacto também no modo de funcionamento do sujeito contemporâneo, além de sua fundamentação infantil. Sabe-se que o reflexo do humano culturalizado, ou não, se faz na dinâmica “Unir e separar” vivida em períodos anteriores ao desenvolvimento nos quais os sentimentos de segurança e confiança abrem portas para o brincar e para a expressão genuína do *self*. Enquanto falhas sucessivas deste ambiente conduzem às limitações do uso dos recursos do espaço potencial. Winnicott (1971/2019) nos mostra que o instinto para o crescimento e para a culturalização é herdado, mas é necessário facilitar o caminho. Passado, presente e futuro, nesta perspectiva, parecem confluir-se para produção do vir-a-ser do sujeito em processos de amadurecimento para além da estrutura básica. Neste caso, acreditamos sustentar a hipótese de que, a partir do mencionado, há a possibilidade de uma parte dos “aplausos das multidões” não se passar de pura apatia pela lógica da inutilidade, imposta pelo consumo e prazer concreto, já que a degustação é simbólica e sensível.

Ao concluirmos nossa exposição, estamos convencidos de que o olhar investigativo daquele que assiste a uma obra de ballet – complexa e, ao mesmo tempo, fluida – requer recursos bem elaborados e sensibilizados desde os momentos mais primitivos da vida psíquica. O contato com a culturalização amplia as possibilidades de criação, imaginação e ações criativas.

No entanto, reconhecemos que o acesso à arte e aos demais processos de culturalização pode não estar disponíveis social e familiarmente a todos. Embora essa afirmação possa sugerir uma referência à erudição, não é apenas nesse sentido que a fazemos pois, como nos mostrou o trabalho de Fux (1988), ao dançar para um público de educação simples, o sentir e o experienciar não pertence apenas à erudição, mas para qualquer público sensível que arraste para seu espaço criativo a obra e, no brincar compartilhado, produza sentido de modo que o *self* sinta-se inteiro e vivendo aquele momento, e não se preocupe com uma realidade de isolamento sob a tela do celular e das redes sociais. Para compreender uma boa obra, uma brincadeira com a arte é preciso tempo e espaço e nos parece que estes aspectos, na era obscura, são monetizados para o prazer concreto e rápido. Então, onde se localiza a ilusão da qual Winnicott nos mostrou?

Em trabalhos anteriores (Dutra e Sei, 2020), nossas análises estavam voltadas para a apercepção criativa dos artistas e sua relação com o psiquismo. No entanto, ao longo de nosso estudo, compreendemos que a investigação crítica sobre aspectos importantes da personalidade do público que assiste a uma obra de ballet, por exemplo, também nos é fundamental. A importância se dá não apenas para o campo artístico e a satisfação do artista pelo “aplausos das multidões”, mas pelo progresso, ou regresso, nos processos de sensibilização e dessensibilização do campo social. Nota-se que, neste último aspecto, o aumento crescente de sujeitos sujeitados às suas personalidades virtuais indiferem a experiência vivida no real e no imaginário. Parece-nos quase masturbatório o rolar do *feed* das redes em busca de uma fração de satisfação que chame a atenção da personalidade por cerca de 5 segundos.

A dessensibilização e empobrecimento da utilização dos objetos e recurso do espaço potencial na arte e na vida é um fator alarmante para clínicos e investigadores sociais. Precisamos, enquanto artistas, pesquisadores e clínicos, estar atentos aos modos de subjetivação em tempos sombrios para auxiliar nossos contemporâneos na facilitação para o sensível, o criativo e o sublime.

Referências

- Birman, J. (2020). *O Trauma na pandemia do coronavírus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Desgranges, F. (2019). Instâncias da relação entre teatro e público: o espectador como participante do ato teatral. *Revista Urdimento*, 3(36), 85-95.
- Dutra, R. E. (2019). *Dança e Psicanálise: Um estudo sobre a criatividade de ballet clássico*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Psicologia e Psicanálise, Universidade Estadual de Londrina.

- Dutra, R. E. e Sei, M. B. (2020). Criatividade, dança e psicanálise: uma revisão sistemática. *Interação em Psicologia*, 24(3), 318-328.
- Freud, S. (1920). Além do princípio do prazer. In S. Freud. *Obras completas Vol. 14* (pp. 293-327). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Fux, M. (1988). *Dançaterapia*. São Paulo: Summus.
- Lima, T. M. S. da C. e Accardo, E. R. (2005). A constituição do ser através da arte. In J. Outeiral, S. Hisada, R. Gabriades e A. Ferreira (orgs.). *Winnicott: Seminários Brasileiros* (pp. 204-208). Rio de Janeiro: Revinter.
- Luz, R. (1998). O Espaço Potencial. In I. A. Lins e R. Luz. *D. W. Winnicott Experiência Clínica & Experiência estética* (pp. 157-169). Rio de Janeiro: Revinter.
- Luz, R. (1998b). Winnicott e a experiência artística. In I. A. Lins e R. Luz. *D. W. Winnicott Experiência Clínica & Experiência estética* (pp. 198-215). Rio de Janeiro: Revinter.
- Mendes, M. G. (1985). *A Dança*. São Paulo: Ática.
- Ossona, P. (1988). *A educação pela dança*. São Paulo: Summus.
- Ostrower, F. (1987). *Criatividade e processos de criação*. (5. ed.) Petrópolis: Vozes.
- Rosa, M. D., Vicentin, M. C. e Catroli, V. S. C. (2009). Viver em tempos sombrios: a experiência e os laços com os contemporâneos. *Psicologia em Revista*, 15(1), 51-68.
- Winnicott, D. (1960). Distorções do ego em termos de Self verdadeiro e falso self. In D. W. Winnicott. *Processos de amadurecimento e ambiente facilitador* (pp. 177-194). São Paulo: Editora Ubu, 2022.
- Winnicott, D. W. (1966). Da dependência à independência do desenvolvimento do indivíduo. In D. W. Winnicott. *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre o desenvolvimento da teoria emocional* (pp. 79-87). Porto Alegre: Artmed, 2022.
- Winnicott, D. (1966). Vivendo criativamente. In D. W. Winnicott. *Tudo começa em casa* (pp. 43-61). São Paulo: Editora Ubu, 2021.
- Winnicott, D. (1968). O aprendizado infantil. In D. W. Winnicott. *Tudo começa em casa* (pp. 167-176). São Paulo: Editora Ubu, 2021.
- Winnicott, D. (1971). *O brincar e a realidade*. São Paulo: Editora Ubu, 2019.