

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

CAMILA LUCIANE NUNES

Um estudo psicanalítico sobre o desamparo a partir da obra *Êxodos* de
Sebastião Salgado

Maringá
2020

CAMILA LUCIANE NUNES

Um estudo psicanalítico sobre o desamparo a partir da obra *Êxodos* de
Sebastião Salgado

Dissertação parcial apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Constituição do Sujeito e Historicidade.

Orientador: Prof. Dr. Paulo José da Costa

Maringá
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

N972e Nunes, Camila Luciane
Um estudo psicanalítico sobre o desamparo a
partir da obra *Êxodos* de Sebastião Salgado / Camila
Luciane Nunes. -- Maringá, 2020.
119 f. : figs.

Orientador: Prof. Dr. Paulo José da Costa.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Departamento de Psicologia, Programa de Pós-
Graduação em Psicologia, 2020.

1. Psicanálise. 2. Desamparo (Psicologia). 3.
Salgado, Sebastião, 1944 - *Exôdos* - Análise
psicanalítica. 4. Psicanálise e arte. I. Costa,
Paulo José da, orient. II. Universidade Estadual de
Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.
Departamento de Psicologia. Programa de Pós-
Graduação em Psicologia. III. Título

CDD 23.ed. 150.195

Sintique Raquel Eleuterio - CRB 9/1641

CAMILA LUCIANE NUNES

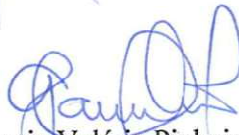
*Um estudo psicanalítico sobre o desamparo a partir da obra Êxodos de
Sebastião Salgado*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

COMISSÃO JULGADORA



Prof. Dr. Paulo José da Costa
PPI/Universidade Estadual de Maringá (Presidente)



Profa. Dra. Gláucia Valéria Pinheiro de Brida
DPI/Universidade Estadual de Maringá



Profa. Dra. Marina Ferreira da Rosa Ribeiro
Universidade de São Paulo - USP

Aprovada em: 10 de março de 2020.

Local da defesa: Bloco 118 – sala de vídeo, Campus da UEM.

EPÍGRAFE

Clavo mi remo en el agua
Llevo tu remo en el mío
Creo que he visto una luz al otro
lado del río

El día le irá pudiendo poco a
poco al frío
Creo que he visto una luz al otro
lado del río

Sobre todo creo que no todo está
perdido
Tanta lágrima, tanta lágrima y
yo, soy un vaso vacío

Oigo una voz que me llama casi
un suspiro
Rema, rema, rema
Rema, rema, rema

(JORGE DREXLER)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos
aqueles que acreditaram e me
acompanharam nesse sonho.

AGRADECIMENTOS

Ao me sentar para realizar os agradecimentos, fui transposta a toda jornada de transformação que o mestrado me proporcionou, no entanto tenho clareza que isso só foi possível por ter pessoas que estão ou estiveram ao meu lado e a elas agradeço:

Agradeço aos meus pais, Maria Rosilda dos Santos Nunes e Vauris Luciane Nunes, que sempre foram estruturas para que eu realizasse os meus sonhos;

Ao meu noivo, Douglas Rafael Julio Tada, que sempre esteve ao meu lado, com paciência e carinho, oferecendo suporte para todas as emoções vivenciadas durante o processo do mestrado;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo José da Costa, que me inspira a continuar adentrando os caminhos psicanalíticos desde os tempos da graduação e que tornou o processo do mestrado muito mais acolhedor com a sua postura respeitosa e paciente com a singularidade humana de cada orientando;

À minha analista, Anne Castro, que me acompanha desde o começo desta jornada e me auxilia a descobrir como transitar por universos mais criativos que em mim habitam;

Aos meus tios, Valeria Luciani Nunes Duran e Clecius Alexandre Duran, que sempre foram inspirações profissionais e apoiadores do meu desenvolvimento acadêmico;

Ao grupo de estudos (e a todos seus integrantes), Ateliê de Psicanálise, que foi o berço da origem desta dissertação e, também, por proporcionar um espaço de liberdade de pensamento inigualável;

À psicanalista, Maria Rita Moreschi, coordenadora do grupo Ateliê de Psicanálise, por sua inspiradora dedicação amorosa ao humano e por me apresentar uma psicanálise, igualmente, amorosa;

A todos integrantes da Membresia EPPM por proporcionarem um espaço criativo de compartilhamento de ideias e de respeito ao humano;

A todos os meus amigos que me ajudaram, direta ou indiretamente, sendo revisores de texto, tradutores, leitores, mas, sobretudo, um suporte emocional imensurável;

A todas as mulheres que passaram por minha vida e são fonte da minha potência criadora;

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Maringá por todos os recursos materiais e intelectuais disponibilizados;

À Capes pelo apoio financeiro.

RESUMO

Nosso interesse pelas obras do fotógrafo Sebastião Salgado iniciou há quatro anos, quando tivemos um impacto arrebatador com suas obras, o qual foi tão significativo que fez com que quiséssemos compartilhar, da maneira que fosse possível, essa experiência. Assim, a presente pesquisa, é um recorte dessa vivência, na qual nos propomos a realizar uma análise psicanalítica da obra *Êxodos* do fotógrafo supracitado, buscando discutir a construção dessa produção artística a partir da noção de desamparo. Priorizamos os autores S. Freud e D. Winnicott, com o intuito de que as proposições de ambos sobre o tema pudessem auxiliar na compreensão dessa noção e, com isso, ampliar as possibilidades de análise dos registros fotográficos. Também apresentamos a história do fotógrafo e de suas obras, em especial *Êxodos*, bem como a interlocução entre a psicanálise e a arte, nos fundamentando, principalmente, nos autores psicanalíticos supracitados. O nosso esforço foi que todo o nosso trabalho se pautasse no método psicanalítico, o qual se caracteriza por observar, investigar e interpretar o objeto de estudo, respeitando as peculiaridades de se usar tal método tendo uma obra de arte como objeto de análise. Foram realizadas as análises de seis fotografias, que nos levaram a pensar os desdobramentos de vivenciar o desamparo. Nas primeiras três fotografias, mesmo reconhecendo a característica dual da vivência do desamparo, trabalhamos, prioritariamente, os desdobramentos que levam o sujeito a uma experiência organizadora e rumo à autonomia. Já nas três últimas fotografias, priorizamos as que nos fizeram pensar em desdobramentos desorganizadores, em que o sujeito precisa utilizar recursos defensivos para sobreviver ao desamparo, os quais quando se esgotam culminam numa morte física e psíquica. Por fim, percebemos que a vivência do desamparo pode tanto funcionar como motor na vida do sujeito, quanto pode destituí-lo de tudo que lhe torna singular, a depender dos recursos que têm e dos que o ambiente pode fornecer.

Palavras-chave: Desamparo. Psicanálise. Sebastião Salgado. Estética.

ABSTRACT

Our interest in photographer's Sebastião Salgado work began four years ago, when we had a ravishing impact by his works, which were so significant that made us want to share, in any way possible, this encounter. Therefore, the current research is a cutout of this experience, on which we propose to accomplish a psychoanalytic analysis of the work *Êxodos* by the photographer mentioned before, seeking to discuss this artistic production construction from a helplessness notion. We have prioritized the author S. Freud and D. Winnicott, with the intention that both propositions about the theme could help to comprehend this notion and, thereby, expand the analysis possibilities of the photographic recordings. We also present the photographer's story and his works, specially *Êxodos*, as well as the interlocution between psychoanalysis and art, substantiating mainly on the psychoanalytic authors mentioned before. Our effort was that all of our work could be based on the psychoanalytic method, that characterizes in observing, investigating and interpreting the study object, respecting its peculiarities of using such method with a work of art as an object of analysis. Six photographs were analyzed, which led us to reflect on the development of experiencing helplessness. In the first three photographs, even acknowledging the dual characteristic of the helplessness experience, we worked primarily on the development that leads the subject to an organizing experience and towards autonomy. In the last three photographs, we prioritized those that made us think about disorganizing developments, in which the subject needs to use defensive resources to survive helplessness, and when they run out, it culminates in physical and psychic death. Lastly, we have noticed that the helplessness experience can either work as a motor on the subject's life as well as it can deprive him of everything the makes him unique, depending on the resources he has and the ones that the environment was able to provide.

Keyword: Helplessness. Psychoanalysis. Sebastião Salgado. Aesthetic.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1	80
Fotografia 2	86
Fotografia 3	92
Fotografia 4	96
Fotografia 5	99
Fotografia 6	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. A NOÇÃO DE DESAMPARO.....	23
1.1. Apontamentos Freudianos Sobre o Desamparo.....	23
1.2. Construindo a Noção de Desamparo em D. Winnicott.....	30
1.2.1. Desamparo e o nascimento.....	30
1.2.2. Desamparo e desenvolvimento emocional.....	35
1.2.3. Desamparo e seus desdobramentos.....	41
2. A HISTÓRIA DO FOTÓGRAFO ENTRELACADA À HISTÓRIA DE SUA(S) OBRA(S).....	46
2.1. Sebastião Salgado: Migrante, Economista, Fotógrafo.....	46
2.2. <i>Êxodos</i> , os Detalhes Desse Projeto.....	59
3. PSICANÁLISE E ARTE.....	63
3.1. Uma Breve Exposição Sobre a Interlocução de S. Freud com a Arte.....	63
3.2. A Vivência Criativa de D. Winnicott e a Arte.....	68
3.3. O Impacto Estético de uma Obra de Arte.....	72
3.4. Fotografia: Limites e Ampliações.....	76
4. O DESAMPARO E SEUS DESDOBRAMENTOS: EM BUSCA DE SENTIDOS	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
Referências	112

INTRODUÇÃO

O nosso interesse pela obra do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado vem desde 2016, quando entramos em contato pela primeira vez com a sua obra. Nessa oportunidade, vimos o documentário *O Sal da Terra* (Wenders, Salgado & Rosier, 2014), o qual retrata a biografia do artista e conta a história das suas viagens para a produção de suas obras fotográficas. O impacto estético com o seu trabalho foi arrebatador e fez emergir o desejo em tentar transmitir a experiência ali vivenciada.

Quando falamos sobre impacto estético, estamos nos referindo às pontuações de Frayze-Pereira (2005) sobre a temática. O autor afirma que um artista, quando produz sua obra, insere no mundo algo que “. . .jamais foi visto, nunca foi ouvido ou tocado. . .” (p. 24). Explica que pensar esteticamente seria se permitir entrar em contato com aquilo que está entre “. . .o não-ser artístico. . .” (p. 24) e a obra já disponível a nossa percepção.

Otavio e Dionisio (2014) também fazem contribuições ao conceito de estética, afirmando o quão importante é que este não seja resumido à “. . .teoria da beleza. . .” (p. 40), mas sim ampliado para o seu entendimento enquanto um impacto experiencial de sensações, emoções, sentimentos – qualidades propriamente humanas que emergem por serem sensíveis ao contato, por exemplo, com obras de arte.

Frayze-Pereira (2005) compara essa experiência com a clínica psicanalítica, em que é preciso se disponibilizar a ouvir entre o não-dito e aquilo que já adquiriu a representação de palavra. O autor afirma que “. . . a experiência estética é vizinha da experiência psicanalítica: *uma silenciosa abertura ao que não é nós e que em nós faz dizer*”. (p. 24, itálicos do autor). Vale dizer, ficamos diante de algo novo que pode fazer surgir sentimentos, emoções e sensações, provocando repercussões, até então, desconhecidas.

Considerando essa aproximação entre a experiência psicanalítica e estética, elaboramos um primeiro trabalho (Nunes & Silva Jr., 2018) que pudesse contemplar a nossa vivência com a obra do Sebastião Salgado pelo viés psicanalítico, em que a dualidade pulsional foi o tema central. Isso porque, em um momento inicial, o que mais chamou atenção em sua produção fotográfica, foi a aparição do belo, passível de apreciação, em meio a tantas catástrofes.

Salgado (2013/2014) explica que a maior parte da sua carreira foi dedicada a retratar a espécie humana ao redor do mundo e, por isso, registrou diversas tragédias da humanidade: fome, guerra, violência, migrações em massa. Transformar essas experiências

em algo que fosse belo (fotografia), fez-nos pensar sobre a intrínseca dualidade de vida e morte, e em como esse par se complementa para que o ser humano possa se desenvolver e existir no mundo, bem como se expressa por meio de produções artísticas.

O primeiro trabalho acima citado (Nunes & Silva Jr, 2018) partiu dessas reflexões e fez parte da avaliação final da formação em Especialista em Psicoterapia Psicanalítica Contemporânea, pela Escola de Psicoterapia Psicanalítica de Maringá. Para esse trabalho, recorremos a duas obras do artista para analisar a dualidade pulsional: *Êxodos* (2000/2016a) e *Gênesis* (2013a).

Êxodos (Salgado, 2000/2016a) foi uma das obras em que o fotógrafo se dedicou a retratar a espécie humana e, nessa produção fotográfica específica, tinha como objetivo mostrar o trânsito da humanidade. Por meio de sua lente, capturou homens e mulheres que partiam de seus países de origem enquanto migrantes, exilados e refugiados. E ao final da expedição pelo mundo para fotografar tal obra, revelou que a sua “. . . esperança no futuro da humanidade havia se perdido.” (Salgado, 2013a, p. 5), pois havia presenciado muita “. . . violência e brutalidade. . .” (p. 5) despendida de um ser humano para outro.

Depois dessa experiência, adoeceu física e psiquicamente (Salgado, 2013/2014), e retornou a publicar suas fotografias apenas em 2013, com a obra *Gênesis* (2013a). Ao invés de retratar a espécie humana como havia feito até então, dedicou-se, nesse novo trabalho, a registrar a natureza intocada. Foi em busca de lugares que estavam intocados desde a origem do mundo (Salgado, 2013a). Queria dar um presente à humanidade por meio de sua arte, pois havia percebido que só existiria sobrevivência para nossa espécie, quando o homem estivesse em harmonia com a natureza. (Salgado, 2013/2014)

No nosso primeiro trabalho, supomos a presença das forças pulsionais, ora amalgamadas, ora opondo-se, ora sobrepondo-se uma a outra, a partir das evidências que supúnhamos presentes nos registros fotográficos, bem como na história que compôs a produção das obras *Êxodos* (2000/2016a) e *Gênesis* (2013a). Percebemos uma tentativa de conservação da vida, mesmo em meio à destrutividade, presente em ambos os casos. (Nunes & Silva Jr., 2018)

A partir desse contato com as obras de Sebastião Salgado, o desejo em continuar pensando suas produções fotográficas cresceu. Queríamos, também, contribuir com a aproximação da psicanálise com a arte. Então, foi elaborado um segundo projeto de pesquisa, o qual foi desenvolvido nessa dissertação. Fizemos um recorte e delimitamos o estudo apenas de uma obra da extensa produção de Sebastião Salgado. Escolhemos uma das obras que já havia sido trabalhada no projeto anterior: *Êxodos* (Salgado, 2000/2016a).

Porém, com um novo propósito: analisar essa obra, buscando identificar o que emerge acerca do desamparo, a partir de uma compreensão psicanalítica.

Tal delimitação foi resultante de uma nova reaproximação com a obra de Sebastião Salgado e, para isso, deixamos em segundo plano o que em nós já havia repercutido, ou seja, a temática da dualidade pulsional. Volpe (2009) explica que as imagens nos permitem refletir sobre a nossa existência enquanto ser humano, pois por meio delas é possível ver as marcas propriamente humanas. Souza (2015) também faz suas pontuações sobre o tema, afirmando que o que torna a cena, retratada pela arte fotográfica, viva é o olhar de quem a aprecia. Percebemos que as fotografias poderiam nos contar uma nova história sobre a condição de ser humano, pois estávamos abertos, novamente, para que tal arte pudesse se tornar viva aos nossos olhos.

A partir disso, foi possível emergir sentimentos e sensações diversos ao que tange à obra que nos propomos analisar, que foram traduzindo-se livremente em palavras tais como: desamparo, identidade, descentramento do sujeito, desconhecido, estranho, relação mãe-bebê, origem do sujeito, etc. Percebemos a riqueza de elementos com os quais estávamos tendo contato nos deixando ser novamente impactados pela obra. Além de uma escolha pessoal, a obra *Êxodos* (2000/2016a) foi selecionada por despertar essas distintas e diversas emoções, que nos faziam pensar sobre a existência humana. Entretanto, o que nos chamou mais a atenção foi a temática do desamparo.

Como já nos referimos anteriormente, Salgado (2000/2016a) expõe que as fotografias da obra *Êxodos* são retratos de migrantes, refugiados e exilados, sendo seu objetivo mostrar o trânsito da humanidade, e explica:

Às vésperas do terceiro milênio, eu quis mostrar essas pessoas em trânsito, essa coragem do desenraizamento, a sua incrível adaptação a situações em geral muito difíceis. Eu quis mostrar que cada um à sua maneira, todos manifestam no mundo seu espírito de iniciativa e a riqueza de suas diferenças. (Salgado, 2013/2014, p. 78)

Salgado (2000/2016a) ainda pontua que essas pessoas saíam expulsas pela pobreza ou pela violência, algumas rumo a lugar pré-definido, outras sem rumo, mas aliviadas por ainda estarem vivas. O primeiro pensamento que nos surgiu foi como as pessoas que saem dos seus lugares de origem, embora aliviadas por estarem vivas, podem se sentir desamparadas, justamente por terem que sair dos seus locais de origem, por vivenciarem a pobreza e a violência. Refletimos que, talvez, esses lugares, dos retratados, não tinham condições suficientemente boas para os ampararem. Disso nos decorreu a associação com a

condição de uma mãe que pode não ser suficientemente boa para amparar o seu filho. E nos perguntamos, quais os caminhos decorrentes dessa vivência do desamparo?

Freud (1926/1996m) explica que o desamparo é um estado em que o bebê depende de forma integral de outrem para saciar suas necessidades (físicas e psíquicas), o qual faz emergir a angústia, visto que é uma forma de reação a uma situação que o coloca em risco. Salienta que o bebê quando nasce não tem condições para sanar essas necessidades e precisa de alguém que faça por ele, ou seja, tem um ego imaturo que não pode dar conta dos ataques contra a sua vida.

O autor explica que o nascimento é o primeiro momento, da vida fora do útero, que o bebê se sente desamparado, pois, até então, na vida intrauterina, a mãe satisfazia todas as suas necessidades e com o nascimento isso se rompe, inclusive, concretamente, com o corte do cordão umbilical. Nessa nova existência, o bebê encontra um lugar desconhecido, que também o satisfaz, porém de forma parcial. (Freud, 1926/1996m)

Freud (1926/1996m) complementa dizendo que esse desamparo é vivenciado em diversas fases do desenvolvimento e também de diferentes formas, mas sempre associado ao perigo de perder algo:

Assim o perigo de desamparo psíquico é apropriado ao perigo de vida quando o ego do indivíduo é imaturo; o perigo da perda do objeto, até a primeira infância, quando ele ainda se acha dependente dos outros; o perigo da castração, até a fase fálica; e o medo de seu superego até a fase de latência. (p.141)

O autor também alerta para o fato de que essas situações em que o indivíduo se sente desamparado podem persistir em fases posteriores das que seriam apropriadas ou até mesmo acontecerem de forma simultânea. (Freud, 1926/1996m)

Diante dessas pontuações teóricas, voltamos a pensar nas fotografias tendo como pano de fundo o desamparo. Pensamos nos sujeitos que saem dos seus lugares de origem em busca de melhores condições de vida, ou até quem sabe de uma vida nova, e lembramos que o primeiro lugar de origem que habitamos é o útero materno. Assim como Freud (1926/1996m) nos disse, vivemos a experiência do desamparo ao nascermos, e, talvez, também vivenciemos essa experiência ao partirmos, se pudermos pensar que o nascimento também é uma partida. Principalmente quando essa partida se dá na condição de migrante, exilado ou refugiado, quando não se tem alternativa.

Pensamos que esses sujeitos quando partem parecem deixar os lugares que costumavam chamar de seus, os quais, em princípio, deveriam ou supunham ser seguros, tal

como o útero, tal como a mãe suficientemente boa. Essas comparações trazem a ideia de segurança se compreendermos o útero enquanto um lugar em que o bebê sente satisfeitas as suas necessidades, bem como entendermos a mãe enquanto figura que também satisfaz o bebê permitindo que este desenvolva o seu potencial.

Donald Winnicott, em sua extensa obra, permite-nos outra perspectiva do desamparo, pois em sua teoria sobre o desenvolvimento, o ambiente assume um papel importante. Mizrahi (2008) salienta essa proposição explicando que Winnicott formula uma teoria que admite o indivíduo como ser em desenvolvimento contínuo por meio das relações únicas que estabelece com o ambiente, sendo um ser com a “. . . subjetividade historicamente produzida. . .” (p. 238), e também explica que há “. . . necessidades humanas. . .” (p. 238) que carecem de serem satisfeitas pelo ambiente – família e sociedade – que cerca o indivíduo.

Tendo isso em vista, é pelo caminho da teoria winnicottiana que avançamos prioritariamente. Reconhecemos a importância de Freud no que escreve sobre o desamparo, mas para o trabalho que se segue, percebemos que Winnicott trouxe contribuições outras que ampliam as proposições freudianas e também são mais alinhadas com o que almejamos. Acreditamos que essa importância dada ao ambiente pelo autor enriquece o nosso trabalho, já que a obra de arte que analisamos se trata de fotografias de pessoas em deslocamento, fugindo, justamente, de ambientes hostis que, provavelmente, não foram suportes para essas pessoas, que, assim, tornaram-se migrantes.

Então, o que seria a noção de desamparo para D. Winnicott? O autor retoma as postulações de Freud (1926/1996m) e discorda de seu antecessor sobre o desamparo estar vinculado a toda experiência de nascimento, visto que esse momento da história do ser humano nem sempre se torna significativo para o desenvolvimento. Explica que o bebê, em condições normais de nascimento, nasce amparado, pois a mãe, antes mesmo do parto, vivencia uma condição especial em que permanece devotada às necessidades do bebê, preparando, aquele que está chegando, ao mundo extrauterino e às suas intrusões:

Na saúde o bebê está preparado antes do parto para uma certa intrusão ambiental, e já teve a experiência de um retorno natural da reação a um estado em que não é preciso reagir, sendo este último o único estado em que o eu pode começar a ser. (Winnicott, 1949/2000b, p. 264)

De acordo com Winnicott (1949/2000b), o bebê tem um potencial em se desenvolver, mas precisa que o ambiente satisfaça as suas necessidades para sentir que tem espaço para existir no mundo, sendo a figura materna quem fica de prontidão para atender

essas demandas. No entanto, se essa função falha de uma maneira que o bebê não pode suportar, o mesmo não consegue retomar a continuidade em existir. Assim, o autor elucida que o que pode se tornar expressivo no desenvolvimento do lactente, referente à época do nascimento, é um ambiente sem estrutura para assumir uma condição de devoção, deixando o bebê a mercê de intrusões excessivas. O bebê ao invés de construir a sua existência, adapta-se às necessidades do ambiente.

Santos (2011) explana que a interrupção da continuidade do ser – quando o bebê ao invés de existir em sua potência, reage ao ambiente – faz com que o lactente vivencie angústias impensáveis, aproximando-se da aniquilação. Ou seja, assim como em Freud (1926/1996m), podemos observar perigos à vida, seja psíquica ou física, que fazem com que haja a emersão da angústia e, atrelado a isso, a vivência do desamparo.

Tendo isso em vista, percebemos que Winnicott (1949/2000b) conclui que, no nascimento que ocorre de forma normal, não há indícios que o bebê se sinta desamparado, pois está preparado para o que irá ocorrer, visto a devoção que a mãe lhe dedica anteriormente ao nascimento. E é enfático: “Não creio que os fatos justifiquem a teoria [referindo-se à Freud] segundo a qual no processo de nascimento haveria *essencialmente* uma situação em que o bebê se sentiria desamparado.” (p. 268, *itálicos do autor*). No entanto, esclarece, como já pontuado, que um parto em que há intrusões ambientais de forma descomedida, o bebê entra em um estado de desamparo e que, para o autor, se traduz por um momento em que o indivíduo fica sem recursos para dar continuidade ao ser, apenas se adaptando ao ambiente.

E por que isso amplia a nossa visão sobre o desamparo, bem como nos faz optar por seguir, primacialmente, com a teoria winnicottiana? Ao pensarmos na analogia que fizemos anteriormente, em que a partida pode ser vista tal qual o nascimento, e olhando pelo viés winnicottiano, percebemos que, talvez, nem todo êxodo precisa ser sentido como um desamparo, visto que, para Winnicott (1949/2000b), o nascimento não é vivenciado enquanto desamparo se há um ambiente que atua de maneira suficiente.

Nesse sentido, ao lembramos que no contato com a obra *Êxodos* (2000/2016a) tivemos uma experiência que denominamos como desamparo, estamos supondo que as fotografias também nos fizeram pensar em ambientes não suficientemente bons. Porém, com a contribuição de Winnicott (1949/2000b) não ficamos limitados a pensar em um ambiente que não supriu às necessidades, mas que ao fazer isso, interrompeu a continuidade da existência do ser. Assim, o desamparo amplia o seu significado, vale dizer, o sujeito desamparado não sente apenas que suas necessidades não foram satisfeitas; para

além disso, sente que não pode existir enquanto ser único que é. Deste modo, podemos supor que, os retratados que partem, não o fazem por conta apenas de uma ameaça à vida, mas também por conta de uma ameaça à sua existência.

Até aqui dedicamo-nos a expor o nosso caminho, desde o encontro com a obra de Sebastião Salgado, culminando no processo de delimitação do tema a ser estudado, bem como a escolha do autor que embasará as nossas análises. Então, agora, acreditamos ser importante tentar esclarecer o nosso interesse pela arte, especificamente a fotográfica.

Kon (1996) expõe que Freud utilizou a arte para a construção da psicanálise e o fez de diversas maneiras: analisando o artista, o processo artístico, a própria obra ou até mesmo o que a produção artística provoca em quem a aprecia. Além disso, Freud (1930/1996p) discorre sobre a produção cultural ser fruto de um processo sublimatório do ser humano, isto é, o sujeito direciona a sua pulsão para trabalhos psíquicos e intelectuais, possibilitando uma produção intensificada de prazer a partir de criações artísticas.

Esses apontamentos nos mostram a importância que o próprio Freud dedicou à arte na edificação de sua teoria, por ela possibilitar uma aproximação do que é humano. Dessa forma, nossa escolha em estudar uma produção artística tem a ver com essa relevância dada pelo próprio Freud, visto que a arte, se tivermos dispostos a apreciá-la e deixarmos-nos ser impactados, possibilita-nos perceber aspectos intrínsecos ao fenômeno humano.

Rea (2009) amplia essa importância salientando que Freud, ao aproximar a psicanálise da arte, permite uma relação entre o olhar do espectador e a obra de arte e, diante disso, também a oportunidade de o espectador se inserir no campo da criação, construindo uma psicanálise na área da estética da recepção. Assim, cria-se um espaço para aquele que aprecia uma obra de arte realizar uma análise psicanalítica, considerando a manifestação única da obra sobre e no espectador. Essas proposições explicam o nosso interesse pela arte e revelam o nosso comprometimento em estudar o fenômeno humano por meio da psicanálise, porém utilizando a arte como recurso.

Ainda dentro dessa ideia de Rea (2009), refletimos que um dos intuitos do nosso trabalho é poder transformar a nossa manifestação única, no contato com a obra, em algo que possa ser compartilhado com outrem. Vale dizer, que o nosso impacto estético com a obra *Êxodos* (2000/2016a) possa estar a serviço do conhecimento, ao passo que as nossas emoções possam ser caminho para expansão do entendimento do fenômeno humano.

Notamos, também, que essa aproximação da psicanálise com a arte podia nos ajudar a pensar, apesar de não ser o nosso principal objetivo, sobre a prática psicanalítica clínica. Rea (2009) afirma que a experiência clínica traz a possibilidade de um encontro entre a

estética e a psicanálise porque, na prática analítica, espera-se que aquele que está na função de ouvinte – considerando uma dupla analítica – possa dar forma àquilo que está além da representação. De modo que esse encontro analítico se aproxima da arte por estar inserindo no mundo algo inédito, tal qual uma produção artística.

Tendo isso em vista, refletimos sobre a possibilidade de o nosso trabalho contribuir com o desenvolvimento do pensamento psicanalítico, o qual é inerente à prática clínica. Compreendemos que se a relação com a obra é comparável à relação com o paciente, podemos supor que estaremos permitindo, a nós e aos nossos leitores, ao colocar em pauta a análise de uma obra de arte, uma aproximação com a análise que realizamos em nossos consultórios. Assim, evidenciamos mais um lugar possível, para além da clínica, para a prática do pensamento alicerçado nos conhecimentos psicanalíticos.

Também entendemos que estudar uma obra de arte possibilita a construção de um olhar modificado por conta da experiência única que emerge nesse contato, possibilitando a expansão sobre o que se sabe do fenômeno humano. Na nossa compreensão, isso pode incidir diretamente na prática psicanalítica, visto que um novo olhar sobre o fenômeno humano pode refletir na maneira em como nos relacionamos com o outro e, talvez, acrescentar esclarecimentos ao que já se sabe nesse nicho de conhecimento.

Acreditamos, ainda, ser importante esclarecer o porquê de termos escolhido especificamente a arte fotográfica, para além do nosso gosto pessoal e do impacto que tivemos com a arte do fotógrafo Sebastião Salgado. Volpe (2007) expõe que as fotos têm uma inserção única no mundo, pois quebram com o tempo e espaço e trazem a sua versão de um acontecimento. O autor ainda afirma que “. . . a imagem [da fotografia] penetra em nós, deixa marcas, podendo ser evocada e lembrada com suas nuances, distorções e silêncios.” (p. 29)

Refletindo sobre isso, lembramos da descrição de Freud (1915/1996h) sobre a característica atemporal dos processos inconscientes. Esse contato com a fotografia e sua, também, quebra no tempo, parecem conceder espaços para o encontro com o nosso inconsciente, podendo surgir o novo, que no começo se mostra distorcido, sem representações de palavras, com silêncios, mas que nos provocam a pensar sobre esse desconhecido e tentar transformá-lo em algo que seja passível de ser apreciado – tal como a fotografia – e que colabore com elucidações sobre os sentimentos humanos.

Volpe (2007) também compreende que por conta de a fotografia paralisar o tempo em uma imagem, faz com que o espectador possa se transportar para aquele momento a ponto de ser penetrado. Fica muito próximo da experiência registrada por conta da

realidade viva da imagem. Então, considerando a nossa intenção de estudar a obra *Êxodos* (2000/2016a) e tentar esclarecer as emoções que ali emergiram – traduzidas, também, pela palavra desamparo – a fotografia cumpre o seu papel trazendo essa vivacidade ao nosso trabalho. Além disso, incluímos nessa dissertação as reproduções das fotografias que foram analisadas e, com isso, talvez, poder possibilitar ao nosso leitor uma experiência semelhante que vivenciamos no contato com a obra, fazendo com que a leitura do nosso trabalho possa refletir todo o processo que passamos para construí-lo.

Entendemos, também, que o trabalho que produzimos foi resultado do nosso esforço de um exercício criativo, o qual supomos que poderá promover outros impactos e questionamentos, conduzindo à realização de outras pesquisas. Principalmente porque as análises que foram realizadas da obra escolhida são frutos de nossa leitura em contato com a produção do fotógrafo e outros analistas poderão, diante das mesmas fotografias, realizar outros tipos de análises, vistas por outros ângulos. Salientamos que essa possibilidade de existir distintas análises para uma mesma obra de arte está intimamente ligada ao método de pesquisa que iremos utilizar no decorrer desse trabalho. Assim, propomo-nos, a partir desse ponto, tentar esclarecer ao nosso leitor alguns aspectos metodológicos do nosso trabalho.

Lowenkron (2005) explica que Freud (1923/1996l), no artigo “Dois verbetes de enciclopédia”, elaborou a definição de psicanálise mais aceita pela comunidade psicanalítica, de modo a construir três sentidos indissociáveis para compor tal definição. Em tal obra, Freud (1923/1996l) define que a psicanálise é um método de investigação, uma forma de tratamento das neuroses e uma produção e expansão de conhecimento a partir da aplicação do método – a teoria psicanalítica. Essa ordem na proposição freudiana, segundo Lowenkron (2005), não é sem razão, pois demonstra como o método era algo que Freud conferia fundamental importância.

Para nós, o método também é de grande valia, visto que é a partir dele que daremos corpo ao trabalho que estamos nos propondo construir. Então, pensando em melhor elucidar o método psicanalítico, bem como esse se apresenta em uma pesquisa fora da clínica, traremos algumas proposições.

Rosa (2004) nos explica que o método psicanalítico é definido em função de o analista promover a escuta e a interpretação de algo que, apesar de compor o indivíduo, não está presente no saber consciente que o próprio tem de si. Assim, o analista entra em contato, com essa parte desconhecida do outro, por meio do que se atualiza na relação

transfereencial, e a partir disso realiza interpretações cabíveis para desvelar aquilo que, até então, não podia ser acessado.

A autora supracitada salienta que o método psicanalítico é uma construção entre a teoria, a prática e a pesquisa, visto que só é possível chegar às interpretações, se nos permitirmos observar os fenômenos em conjunto com a teoria, e desta maneira alcançar um objeto de pesquisa, que não estava claro a princípio, mas que emergiu na transferência e se tornou passível de ser analisado. (Rosa, 2004)

Quando nos dedicamos a estudar um fenômeno humano fora da clínica, por meio do método psicanalítico, o caminho que percorremos é o mesmo: observar, investigar e interpretar. Mas, como já se pode supor, nem sempre há um indivíduo a ser analisado, como é o nosso caso, que escolhemos analisar uma obra de arte.

Mezan (1985) aponta que Freud não se preocupou em conceituar a psicanálise fora do *setting* clínico, mas isso não o limitou em analisar apenas pacientes para edificar sua teoria. Em textos como “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen” (1907/1996b) e “O Moisés de Michelangelo” (1914/1996f), o autor se dedicou a analisar obras do campo cultural e artístico, pois considerava tais produções vias de análise dos fenômenos humanos. Kobori (2013) explica que autores posteriores ao Freud nomearam essa prática: de psicanálise extramuros (Laplanche, 1987/1992) e de clínica extensa (Herrmann, 1999). Com intuito de padronizar a nossa escrita, iremos utilizar a denominação clínica extensa quando nos referirmos ao método psicanalítico utilizado fora do enquadre clínico.

Kobori (2013) esclarece que se na clínica usamos a atenção flutuante e associação livre como ferramentas para observarmos e investigarmos o nosso objeto de pesquisa, na extensão dessa clínica não é diferente. No entanto, elas são utilizadas de maneiras próprias, considerando as diferenças de um paciente e de uma produção artística e/ou cultural.

Se na clínica a atenção flutuante se dirige à escuta do paciente, na clínica extensa, e no nosso caso específico – que trabalharemos com a arte fotográfica – a atenção flutuante está voltada para o nosso olhar direcionado à obra de arte. Já as associações livres, no contato com uma obra de arte, emergem no próprio analista, resultado das emoções suscitadas na aproximação de produções humanas. Então, diferente da clínica que o paciente fornece as associações livres para serem analisadas, na clínica extensa essas associações emergem em quem se permite ser espectador da obra. (Kobori, 2013)

Tendo isso em vista, o nosso trabalho propõe usar o método psicanalítico na condição da clínica extensa. No nosso caso, escolhemos a obra *Êxodos* (Salgado, 2000/2016a) do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, e nosso esforço é que o método

perpasse todos os processos de construção desse trabalho. Nesse sentido, ao mostrarmos o caminho percorrido para a definição do nosso objeto de pesquisa – no início dessa introdução – foi uma tentativa de deixarmos claro ao nosso leitor como esse método está sendo vivenciado por nós e como foi utilizado no desenvolvimento deste trabalho, principalmente na parte que nos dedicaremos à construção das análises da obra selecionada.

Ainda sobre o método, acreditamos ser relevante deixarmos claro como foi o processo de escolha das fotografias que compõem este trabalho. Iniciamos o nosso processo de escolha observando a obra *Êxodos* (2000/2016a) em toda a sua extensão. Nesse momento, já tínhamos definido que iríamos trabalhar com a noção de desamparo, pois a própria obra, em um momento anterior, já havia feito emergir sentimentos que traduzimos pela palavra desamparo. No entanto, cientes que não seria possível trabalhar com todas as fotografias, já que a obra de Sebastião Salgado é composta por mais de quatrocentas, entendemos que seria imprescindível reduzir esse número para que se tornasse viável a realização das análises. Então, observamos a obra procurando fotografias que nos chamasse ainda mais a atenção diante dessa temática do desamparo e, ao fazer esse movimento, junto com o caminho que já havíamos trilhado na construção da fundamentação teórica, uma linha de raciocínio para análise foi se formando concomitantemente com a escolha das fotografias. Assim, ao mesmo tempo em que íamos escolhendo as fotografias, uma linha de análise ia se formando, que, por sua vez, também fazia com que a escolha das fotografias se processasse. Desse modo, de vários conjuntos de fotografias, o número delas foi diminuindo, até que se reduzisse a seis fotografias. Na verdade, não nos fechamos em um número exato de fotografias de forma prévia, pois entendemos que isso nos afastava do método psicanalítico. Definir, previamente, um número rígido de fotografias a serem analisadas era nos fechar para as possibilidades que a própria arte poderia nos propiciar. O que queremos destacar é que o número de fotografias selecionadas foi se construindo a partir dos sucessivos contatos com a obra e pela necessidade de reduzir para atender aos prazos para o término da pesquisa.

Apresentado o nosso método de trabalho, finalizaremos aqui expondo sobre como se deu a edificação dos capítulos da presente dissertação. Desse modo, propomo-nos a seguinte sequência, visando apresentar nossas ideias de modo mais sistematizado.

Assim, no primeiro capítulo, nos atemos em explicar o que significa o desamparo pelas contribuições teóricas de Winnicott, mas também elucidar o desamparo na teoria freudiana. Entendemos que se faz necessário nos voltarmos para os apontamentos de Freud sobre o tema, primeiramente porque as nossas associações iniciais – para construirmos o

caminho até chegarmos à temática do desamparo – estavam fundamentadas nas proposições desse autor. Segundo, porque acreditamos que para podermos melhor esclarecer o conceito de desamparo em Winnicott, precisaremos nos remeter ao que Freud postulou.

No segundo capítulo, narramos a história do fotógrafo, com o objetivo de nortear o nosso leitor sobre quem é esse artista e ao que ele se dedicou durante a sua carreira profissional. A proposta também foi contar sobre a história da própria obra que escolhemos para esse trabalho, pois acreditamos que foi necessário contextualizar e fundamentar a história de construção das fotografias, para realizarmos as nossas análises posteriores.

Já no terceiro capítulo, alicerçamos teoricamente a aproximação entre a psicanálise e a arte, mostrando quão ricos podem ser os frutos gerados dessa interface e explanarmos sobre as possibilidades de se pensar o fenômeno humano quando nos direcionamos para a arte. Também explanamos como a arte fotográfica, em suas especificidades, pode ampliar e/ou limitar a construção de análises com embasamento psicanalítico.

No quarto capítulo foram realizadas as análises das fotografias selecionadas da obra *Êxodos* (Salgado, 2000/2016a), discorrendo sobre o que foi possível identificar e analisar, por meio do contato com essa obra, sobre o desamparo e os possíveis desdobramentos que podem se seguir a partir dessa vivência, seguindo o método psicanalítico.

1. A NOÇÃO DE DESAMPARO

Neste capítulo vamos nos dedicar à caracterização da noção do desamparo, tendo como base os apontamentos de D. Winnicott. Mas, para isso, inicialmente, iremos trazer as postulações de Freud, visto que serão importantes para entendermos o que Winnicott quis demonstrar sobre o tema. Também é necessário lembrarmos que a nossa aproximação com tal conceito se deu, primeiramente, pelas compreensões de Freud e, posteriormente, chegamos até Winnicott por conta das ampliações que o seu entendimento sobre o desamparo pode nos proporcionar nas análises do nosso objeto de estudo. No entanto, isso não nos faz descartar o que Freud postulou, mas trata-se de apreender as proposições dos dois autores enquanto complementares, para a clareza do conceito que iremos trabalhar.

1.1. Apontamentos Freudianos Sobre o Desamparo

Um dos primeiros textos que Freud (1950/1996q) escreve sobre o desamparo é o “Projeto para uma psicologia científica”. Esse texto é um manuscrito de 1895, publicado postumamente, em que o autor, segundo Antonello e Oliveira (2011), tenta trazer para o campo da cientificidade o que estava observando na sua clínica, ainda pré-psicanalítica. Nesse sentido, os autores explicam que Freud (1950/1996q) utiliza conceitos de várias disciplinas, tais como “. . . medicina, biologia, filosofia e física. . .” (p. 238), pretendendo viabilizar a “. . . psicologia como ciência natural. . .” (p. 238). No entanto, concordam que o pai da psicanálise foi além do que pretendia.

Antonello e Oliveira (2011) salientam que Freud (1950/1996q), ao mesmo tempo em que demonstrava o funcionamento do aparelho mental humano baseado nas ciências naturais, inclusive ultrapassando as formulações neurológicas da época, também ia estabelecendo a sua metapsicologia – o que, para os autores, foi entendido como ir além. Então, mesmo descrevendo a mente humana de forma bastante biológica, percebemos que, nesse texto, já há o gérmen da teoria psicanalítica posteriormente postulada, e até mesmo, da noção de desamparo, que é o objeto do nosso estudo nesse momento.

Freud (1950/1996q), em uma seção do texto, dedica-se a explicar a experiência de satisfação. Para isso, pontua que o sistema nervoso recebe estímulos externos, os quais precisam ser descarregados. Essa descarga se dá através do corpo do indivíduo, utilizando a via muscular. No entanto, o sistema nervoso, explica o autor, não recebe estímulos apenas externos, mas também internos; por exemplo, a fome. Esses estímulos internos não são

facilmente descarregados, pois, segundo Freud (1950/1996q), para advir a descarga é preciso que ocorra “. . . alteração no mundo externo (fornecimento de víveres, aproximação do objeto sexual). . .” (p. 379) de uma forma característica. Nesse sentido, explica que no início da vida o bebê não tem condições de realizar essa alteração sem auxílio de um cuidador. Por exemplo, não pode se alimentar sozinho, o que permite a manifestação do estado de desamparo, caso não seja proporcionado ao ser, ainda imaturo, condições para que a descarga ocorra. Tendo isso em vista, compreendemos que o bebê, quando recebe estímulos internos, não tem os requisitos necessários para ter uma experiência de satisfação (descarga) de forma independente.

Brito (2012) descreve essa explicação de Freud, em um texto considerado pré-psicanalítico, como “. . .brilhante e abrangente. . .” (p. 298), pois concede relevância, ao mesmo tempo, para as questões biológicas do desenvolvimento e para o papel fundamental das relações interpessoais do bebê com indivíduos mais maduros. Explica que, já nesses primórdios, Freud (1950/1996q) nos apresenta como ocorre o processo de comunicação entre o bebê e o adulto, em que o primeiro demonstra, por vias motoras, a sua necessidade de descarregar uma tensão interna para o segundo, o qual se disponível, pode ajudar esse bebê. Então, caso o adulto próximo não possa satisfazer as necessidades do bebê, este entrará em um estado de desamparo por conta do fracasso desse auxílio externo. Isso nos faz perceber, desde Freud (1950/1996q), como a relação do bebê com o ambiente é essencial para o desenvolvimento do ser humano e, conseqüentemente, como, a partir de como essa relação se estabelece, será presumível a vivência do desamparo.

Continuando com a construção da noção de desamparo na obra de S. Freud, ele também vai tratar desse tema no texto “Inibições, sintomas e ansiedade”. Percebemos que Freud (1926/1996m) parece não negar o que já havia postulado (Freud, 1950/1996q), mas amplia o conhecimento sobre esse estado, trazendo para a equação a questão da situação traumática do nascimento. Freud (1926/1996m) vai tratar sobre os três temas que compõe o título do texto, porém vamos nos ater a explicar o que o autor postulou sobre a ansiedade, a qual nesse trabalho vamos chamar de angústia¹, por ser esta que nos ajudará a complementar o nosso entendimento sobre o desamparo.

Freud (1926/1996m) aponta que a angústia é um sentimento, que tem como característica a sensação de desprazer. No entanto, salienta que isso não reduz todos os desprazeres à angústia, pois há outros sentimentos que trazem consigo a qualidade de

¹Há traduções mais recentes que empregam o termo angústia, ao invés de ansiedade, para se referir ao termo *Angust* que Sigmund Freud utilizou originalmente.

desprazer, como por exemplo: “. . .a tensão, a dor ou o luto. . .” (p. 132). Também acredita que a angústia tem outras qualidades para além de ser desprazerosa, sendo um sentimento que vem acompanhado de “. . .sensações físicas. . .” (p. 132) que atingem, comumente, órgãos do sistema respiratório e cardíaco. Segundo o autor, isso comprova que há “. . .processos de descargas. . .” (p. 132) que ocorrem quando o indivíduo se vê tomado pela angústia.

Ainda de acordo com Freud (1926/1996m), quando nos deparamos com a angústia podemos perceber “. . .a existência de (1) um caráter específico de desprazer, (2) atos de descarga e (3) percepção desses atos. . .” (p. 132). Dessa forma, uma das formas que o autor entende a angústia é como uma crescente excitação que provoca desprazer no indivíduo, mas que encontra alívio com atos que geram a descarga da excitação, vale dizer, alívio do desprazer. Porém, Freud postula que não podemos resumir tal sentimento apenas a um fator fisiológico e, por isso, se vê impelido a procurar uma origem histórica para que indivíduos sintam angústia.

Retomando as pontuações anteriores de Freud (1950/1996q), percebemos que o autor (Freud, 1926/1996m) ainda está discorrendo sobre as tensões internas que precisam ser descarregadas, porém, agora, está afirmando que essas tensões fazem parte da angústia; ou seja, ela tem em sua composição uma tensão interna, visto que pode ser descarregada por vias corporais. Dito isto, verificamos que até aqui já temos mais um passo percorrido para entendermos o estado de desamparo, pois o autor insere nos seus estudos a angústia, mas tenta ampliar ainda mais o conhecimento. Nesse sentido, busca no desenvolvimento do indivíduo uma vivência original da angústia, isto é, Freud (1926/1996m) entende que há uma experiência na história do indivíduo que é revivida todas as vezes que a angústia emerge, e acredita que o nascimento é essa vivência, bem como a primeira em que experimentamos essa sensação. Nas palavras do autor:

Presumimos, em outras palavras, que um estado de [angústia] é a reprodução de alguma experiência que encerrava as condições necessárias para tal aumento de excitação e uma descarga por trilhas específicas, e que a partir dessa circunstância o desprazer da [angústia] recebe seu caráter específico. No homem, o nascimento proporciona uma experiência prototípica desse tipo, e ficamos inclinados, portanto, a considerar os estados de [angústia] como uma reprodução do trauma do nascimento. (Freud, 1926/1996m, p. 133)

Percebemos que o autor trata o nascimento como um trauma e salienta que a angústia encontra espaço para emergir, justamente por conta de o indivíduo se perceber em uma situação de perigo. Mas qual seria essa situação de perigo, pergunta-se Freud

(1926/1996m). Para responder a esse questionamento, ele elucida que o bebê investe energia naquelas pessoas que conseguem satisfazer suas necessidades mais primitivas, pois ele, na condição de bebê, não tem aparato para atendê-las. Assim, o bebê sente-se em uma situação de perigo quando há uma separação entre ele e o adulto cuidador, emergindo a angústia de não ser satisfeito.

Freud (1926/1996m) é enfático em expressar que a angústia suscitada não é pela perda de objeto (separação), mas pelo medo que o bebê sente em não ser satisfeito em suas necessidades. Assim, retoma a ideia que o sentimento de angústia remonta à cena do nascimento, visto que nesse momento o bebê deixa de ser satisfeito como era na vida intrauterina. Lisondo (2012) reforça essa ideia explicando que na teoria freudiana o desamparo é vivenciado no nascimento, visto que o indivíduo não vem ao mundo já preparado, física e psiquicamente, para viver sozinho. Tendo isso em vista, Freud (1926/1996m) explica-nos que a angústia “. . . é um produto do desamparo mental da criança. . .” (p. 138); ou seja, nos momentos em que o bebê é tomado pela angústia, também há a vivência do estado de desamparo, sendo este o cerne constitutivo de uma situação de perigo.

Podemos notar que o pensamento freudiano sobre a angústia, acima indicado, trazem ampliações se comparado com o que o próprio autor (Freud, 1950/1996q) havia postulado anteriormente. Se antes o desamparo emergia na ausência ou fracasso de os cuidadores serem satisfatórios em auxiliar o bebê a descarregar as tensões internas, agora, essa ideia é mantida, porém com acréscimos. Primeiro, Freud (1926/1996m) adiciona a angústia como consequência da situação do desamparo. Em segundo, introduz a ideia de uma angústia original vivenciada no nascimento e, em decorrência disso, também um desamparo original. Por fim, deixa mais claro que as situações de desamparo são aquelas em que o bebê sente um risco à sua integridade. Nesse terceiro ponto, entendemos que há uma clarificação maior, pois acreditamos que essa ideia já está posta no manuscrito de 1895, mesmo que incipiente, tendo em vista que o autor nele fala sobre a dependência do bebê em relação a uma figura mais madura para descarregar tensões internas.

Adentrando um pouco mais sobre o desamparo, Freud (1926/1996m) denominava-o, originalmente, por meio da palavra *Hilflosigkeit* que, segundo Luz (2012), denota ausência de amparo/proteção, visto que “*Hilfe* significa ajuda, amparo, proteção. *Losig* é o sufixo usado para indicar a ausência de, ou a falta de.” (p. 335). A ideia que nos surge é que o bebê só vivencia o desamparo, caso tenha se sentido amparado anteriormente. A própria tradução nos dá esse caminho, já que pressupomos que algo ausente precisa ter,

necessariamente, estado presente, até para que possamos sentir a sua ausência. Assim, a ideia de um desamparo, que estamos entendendo como original por ocorrer na primeira vivência extrauterina, vai se solidificando, visto que o bebê antes no nascimento está amparado por uma vida intrauterina que o satisfaz.

Deste modo, Freud (1926/1996m) elucida que o desamparo se define por um estado em que o bebê ou a criança sente-se em risco, por ainda não sentir que tem os recursos suficientes para lidar com as separações, e que a angústia é uma forma que o indivíduo utiliza para pedir ajuda. Diz o autor: “. . . uma situação de perigo é uma situação reconhecida, lembrada e esperada de desamparo. A [angústia] é a reação original ao desamparo no trauma, sendo reproduzida depois da situação de perigo como um sinal em busca de ajuda.” (p. 164).

Com esses apontamentos, percebemos que podemos nos remeter, novamente, ao manuscrito de 1895, em que Freud (1950/1996q) já traz reflexões sobre a comunicação entre o cuidador e o bebê, dando importância para essa relação na experiência do desamparo. O cuidador só poderá auxiliar esse bebê caso esteja atento o suficiente para identificar as situações em que emergem a angústia e, conseqüentemente, que o bebê está vivenciando o desamparo; ou seja, é necessário que se estabeleça uma comunicação possível entre o ser maduro e o ser imaturo (física e psiquicamente).

Freud (1926/1996m) esclarece que o desamparo também está associado a uma questão biológica no início da vida e acredita que é por conta desse fator que se estabelece as primeiras relações de perigo. Exemplifica essa ideia comparando o período de gestação de um ser humano com a gestação de outros seres vivos explicando que o ser humano tem menos tempo para amadurecer na vida intrauterina do que outros seres, nascendo e ficando vulnerável ao cuidado de outras pessoas. Porém, ressalta que o desamparo não se resume ao fisiológico, já que o bebê também tem um ego imaturo que precisa de amparo psíquico de um cuidador.

De acordo com Freud (1926/1996m), a angústia é também sentida em fases posteriores ao nascimento, pois há outros perigos que a criança percebe enfrentar. Na fase fálica há a angústia de castração, em que se tem medo de perder o órgão genital, e mais adiante, na fase de latência, há também a angústia moral, em que é ocasionada pelo receio de não se adequar às normas sociais, tendo como consequência a punição do superego. Lembrando que a angústia é um produto do desamparo, podemos observar que o desamparo ocorre em diversas fases do desenvolvimento psicosssexual e, segundo o autor, é compatível com a imaturidade específica do ego em cada fase.

Para além desses momentos específicos que a angústia associada ao desamparo surge no desenvolvimento, Freud (1926/1996m) esclarece que podem ocorrer momentos posteriores em que o indivíduo vivencia o desamparo produzido pela angústia de estar em perigo. Assim, percebemos que o autor erige a sua noção de desamparo, partindo do sentimento de angústia provocado pelo trauma do nascimento, já que o seu entendimento é que esse momento inflige ao bebê uma situação de risco. Porém, não podemos esquecer que pensar na angústia do trauma do nascimento foi possível por conta de o autor já ter reflexões elementares sobre o tema desde 1895, quando tinha uma visão muito mais pautada nas ciências naturais e, por isso, trazia aproximações entre as questões biológicas e relacionais do desenvolvimento.

Freud (1927/1996n) vai discorrer ainda sobre a temática do desamparo trazendo mais uma ampliação, dando-nos mais uma perspectiva, pois irá incluir considerações tendo em conta não apenas um olhar para o indivíduo, mas sim para a civilização. Quanto a isso, Rocha (1999) expõe que um dos entendimentos freudianos sobre o desamparo está relacionado a construção da civilização. O sujeito humano se aproxima do seu par para superar, de uma maneira coletiva, suas fragilidades, pois tem medo do desamparo.

Nesse sentido, Freud (1927/1996n) começa explicando que a civilização é construída pelos seres humanos para abrandar os perigos que o estado de natureza nos impõe. O autor postula que, na nossa fantasia, seria muito bom ter a liberdade para dar vazão a todas as nossas pulsões, desejos, deixando a natureza falar mais alto que a civilização. No entanto, quando pensamos em uma realidade que não há filtro para os nossos desejos, não podemos esquecer que o outro viverá sob as mesmas condições; ou seja, quem está ao lado também poderá dar vazão às suas pulsões conforme desejar.

Então, Freud (1927/1996n) afirma que o ser humano até pode achar muito tentadora a ideia de satisfazer todas as suas pulsões, negando a civilização. Porém, a natureza cobra seu preço. Nas palavras do autor:

É verdade que a natureza não exigiria de nós quaisquer restrições dos instintos, deixar-nos proceder como bem quiséssemos; contudo, ela possui seu próprio método, particularmente eficiente, de nos coibir. Ela nos destrói, fria, cruel e incansavelmente, segundo nos parece, e, possivelmente, através das próprias coisas que ocasionaram nossa satisfação. (Freud, 1927/1996n, p. 25)

Criamos a civilização para nos proteger da natureza, pois, de acordo com Freud (1927/1996n), é muito mais difícil tolerar um estado natural da vida humana. Assim, a civilização é edificada para transformar a vida em algo admissível. Porém, o autor salienta

que é enganoso conceber a ideia que podemos aplacar toda a natureza, pois esta muitas vezes é imponente e sua força “. . . se ergue contra nós, majestosa, cruel e inexorável. . .” (p. 26), como, por exemplo, a morte. Nesse sentido, explica que nos deparamos com o desamparo que supúnhamos ter eliminado com a construção da civilização. Lembrando os apontamentos de Freud (1926/1996m), o desamparo ocorre quando nos sentimos em perigo e percebemo-nos limitados para nos desvencilharmos dessa situação de perigo, precisando que algo ou alguém nos ampare para darmos conta da angústia suscitada.

Tendo isso em vista, podemos entender que a civilização vem para nos amparar, porém não tem condições de sustentar tudo e percebemo-nos restritos diante da natureza imperiosa, vale dizer, sentimo-nos desamparados em relação aos perigos que a natureza impõe a nossa vida. O próprio autor expõe: “Porque essa situação não é nova. Possui um protótipo infantil, de que, na realidade, é somente a continuação. Já uma vez antes, nos encontramos em semelhante estado de desamparo: como crianças de tenra idade, em relação a nossos pais.” (Freud, 1927/1996n, p. 27). Percebemos que, novamente, o autor traz a ideia de um desamparo original, que é revivido agora tendo como perspectiva a nossa relação com a civilização e a natureza. Se antes eram os pais que nos protegiam ou nos deixavam em perigo, nesse momento o autor traz a reflexão que esse sentimento se estende quando nos sentimos vulneráveis à natureza imponente, mesmo que tenhamos realizado o esforço de construir a civilização.

Nesse ponto, Freud (1927/1996n) também traz considerações sobre a religião e a nossa relação com os deuses e como isso influencia na nossa vivência do desamparo, considerando a manifestação desse estado no contato com a natureza. O autor explica que os deuses são edificadas com o intuito de “. . . exorcizar os terrores da natureza, reconciliar os homens com a crueldade do Destino, particularmente a que é demonstrada na morte, e compensá-los pelos sofrimentos e privações que uma vida civilizada em comum lhes impôs.” (p. 27-28). Então, o autor, nessa citação, mostra-nos o poder que é atribuído aos deuses, os quais estão acima da natureza.

No entanto, essa solução para melhor suportar o desamparo emergido, segundo Freud (1927/1996n), mostra-se falha, pois a ideia é que mesmo “. . . senhores da natureza. . .” (p. 28), os deuses “. . . haviam-na disposto para ser como era e agora podiam deixá-la por sua própria conta.” (p.28). Ou seja, mesmo criada pelos deuses, a natureza tem a sua própria força, deixando espaço para a manifestação do desamparo. Seguindo essa linha, o autor nos explica que é atribuída uma nova função aos deuses – para que possamos dar conta do nosso desamparo –, em que estes são responsáveis por avaliar as questões relativas

à moralidade. Então, há preceitos que são atribuídos ao domínio dos deuses, pelos quais nos avaliam entre condutas corretas e erradas. Assim, a morte, para aqueles que cumprem os princípios divinos, transforma-se no “. . . começo de um novo tipo de existência que se acha no caminho para a evolução para algo mais elevado.” (p. 29), e concluiu:

Foi assim que se criou um cabedal de ideias, nascido da necessidade que tem o homem de tornar tolerável seu desamparo, e construído com o material das lembranças do desamparo de sua própria infância e da infância da raça humana. Pode-se perceber claramente que a posse dessas ideias o protege em dois sentidos: contra os perigos da natureza e do Destino, e contra os danos que o ameaçam por parte da própria sociedade humana. Reside aqui a essência da questão. A vida neste mundo serve a um propósito mais elevado; indubitavelmente, não é fácil adivinhar qual ele seja, mas decerto significa um aperfeiçoamento da natureza do homem. (p. 28)

Então, o indivíduo, para sentir-se capaz de dar conta do desamparo que o acompanha desde o seu nascimento, constrói a religiosidade para se proteger da natureza que se mostra implacável. Freud (1927/1996n), assim, entende que o desamparo que aparece no adulto é uma extensão do desamparo infantil, trazendo a ideia de que organizamos estratégias para conseguir lidar com esse estado que aparece ao longo de toda uma vida, sendo a religião – e as construções em torno dela – uma dessas estratégias.

1.2. Construindo a Noção de Desamparo em D. Winnicott

1.2.1. Desamparo e o nascimento

Para iniciarmos a nossa exposição sobre o desamparo em Winnicott, antes precisamos trazer alguns esclarecimentos sobre o termo angústia nesse trabalho. Na seção acima, quando estávamos expondo as considerações de Freud sobre o desamparo, salientamos que, apesar de estarmos usando uma versão que traduz o termo *Angust* por ansiedade, optamos por utilizar o termo angústia em função de ele traduzir melhor o original alemão contido nos escritos freudianos.

Com D. Winnicott ocorre algo semelhante. Porém, não encontramos um padrão na utilização do termo para traduções de *Anxiety*, que acabam variando entre: angústia, ansiedade e agonia, tanto nos livros, quanto nos artigos pesquisados. Nesse sentido, voltamo-nos para a obra do autor e encontramos que, em “Ansiedade associada à insegurança” (Winnicott, 1952/2000d), o autor associa o surgimento dessa sensação – que ora é traduzida por angústia, ansiedade ou agonia – com o fato de o bebê sentir-se inseguro na relação com o seu cuidador, ou seja, sente-se em perigo. Considerando esse

apontamento, compreendemos uma aproximação com o entendimento de Freud (1926/1996m), em que este também relaciona a emersão da angústia com situações de perigo. Tendo isso em vista, optamos por padronizarmos o nosso texto traduzindo por angústia, quando estivermos nos referindo à manifestação do sentimento em situações de vulnerabilidade.

Considerando as proposições anteriores, queremos adentrar nas teorizações winnicottianas para tentarmos iniciar uma elucidação do que este autor entende por desamparo. Winnicott (1949/2000b), no seu texto “Memórias do nascimento, trauma do nascimento e ansiedade”, vai utilizar a ideia postulada por Freud (1926/1996m), sobre o nascimento, para pensar ampliações, distanciamentos e aproximações. Nesse sentido, tentaremos mostrar esse movimento do autor, posterior à Freud, para começarmos a construir a sua noção de desamparo. O autor esclarece que, apesar de dar importância para o nascimento e se propor a escrever sobre essa temática, é necessário que não se desconsidere outros fatores ambientais que influem no desenvolvimento emocional saudável (ou não) de um indivíduo, exemplificando outros fatores a serem considerados:

. . . é necessário reconhecer e avaliar o tipo de ambiente que pertence às experiências intrauterinas, e também aquele que pertence às experiências do nascimento. Igualmente quanto à capacidade da mãe de devotar-se ao recém-nascido, e à capacidade do casal de assumir uma responsabilidade conjunta à medida que o bebê se desenvolve e se transforma em uma criança. E também quanto à capacidade do grupo social de permitir a devoção da mãe e à cooperação dos pais fazerem a sua parte . . . (Winnicott, 1949/2000b, p. 257-258).

Partindo dessa citação, percebemos quão importantes são os fatores ambientais para Winnicott (1949/2000b) tendo em vista o desenvolvimento saudável do indivíduo, e mostra como podemos nos dedicar a estudar o nascimento – mais especificamente o trauma do nascimento –, no entanto sem perder a dimensão da proporcionalidade de importância frente aos outros fatores que influem no desenvolvimento emocional do indivíduo. Também compreendemos quanto o autor amplia, comparando à Freud, a necessidade de se estudar a influência ambiental no desenvolvimento emocional do bebê, tornando a relação mãe-bebê central em sua teoria. Apesar disso, salientamos que Freud já havia se pronunciado sobre a importância das relações, tanto é que o autor discorre, desde o seu manuscrito de 1895, sobre a relevância da presença de um ser mais maduro para que o bebê possa se sentir amparado. No entanto, Winnicott (1949/2000b) eleva essas proposições, focalizando a construção da sua teoria na relação do bebê como o ambiente e esse fator vai se apresentar

como um diferencial para o entendimento do nascimento e, conseqüentemente, do desamparo entre os dois autores.

Winnicott (1949/2000b) pontua que a noção do trauma do nascimento, na obra de seu antecessor, não fica clara como algo inerente ou variável na vida do ser humano. Tendo isso em vista, o autor introduz a ideia, distinta da de Freud (1926/1996m), de experiência de nascimento, ou seja, algo para além do trauma do nascimento. Compreende que se torna mais compreensível as proposições de seu precursor, quando podemos pensar que há diferenças entre experiência e trauma do nascimento.

De acordo com Winnicott (1949/2000b), as experiências de nascimento são “. . . tão suaves que dificilmente se tornam significativas.” (p. 261). Já aquelas experiências de nascimento, que saem da normalidade e ultrapassam um determinado limite podem ser chamadas de traumas de nascimento, e essas sim são “. . . imensamente significativas.” (p. 261). Se o autor afirma que as experiências do nascimento nem sempre são significativas no desenvolvimento do ser humano, podemos já supor que o autor não corrobora com Freud (1926/1996m) na declaração que o nascimento é a vivência precursora do sentimento de angústia, bem como do estado de desamparo.

Winnicott (1949/2000b), então, estabelece a experiência do nascimento como: normal ou traumática. No que tange a primeira, o autor entende como uma experiência saudável e que permite uma vida dentro dos padrões da normalidade, isso desde que as vivências posteriores ao nascimento também contribuam para isso. Caso isso seja uma verdade, teremos uma experiência do nascimento e fatores subsequentes que beneficiam o “. . . desenvolvimento da confiança, do senso de sequência, estabilidade, segurança, etc.” (p. 261), bem como a promoção do “. . . fortalecimento do ego. . .” (p. 262). É importante salientar que a experiência do nascimento, nomeada como normal, é compreendida pelo o autor como aquela em que o bebê nasce a termo e maduro, física e psiquicamente.

Admitindo a possibilidade de o nascimento ocorrer sem o trauma, Winnicott (1926/1996a) contrapõem o que foi postulado por Freud (1926/1996m) e esclarece que não aceita a repercussão da angústia apenas quando há trauma no nascimento, visto que um indivíduo que nasce de modo normal também pode se sentir angustiado. E esclarece o que entende por angústia: “. . . experiência física (excitação, raiva, medo ou qualquer outra) que ele [o indivíduo] não pode nem evitar nem entender. Ou seja, ele desconhece a maior parte das causas do seu estado.” (p. 262).

Esta definição de angústia traz a ideia, segundo Winnicott (1949/2000b), de que já deve haver uma maturidade no desenvolvimento para que seja possível o aparecimento da

angústia nesses termos, visto que se refere ao inconsciente recalçado quando fala das causas desconhecidas da angústia, e nos estágios iniciais não concebe a existência do inconsciente recalçado. Assim, nos deparamos – o que nesse texto o autor ainda não nomeia dessa maneira – com as angústias impensáveis. Afirmamos isso, pois Winnicott (1974/1994) admite que tem novas contribuições a essa temática que, até então, não haviam lhe ocorrido em pensamento, e fala sobre as angústias impensáveis², pois entende que a palavra angústia não é “. . .suficientemente forte. . .” (p. 72) para fazer jus a essa sensação. Dias (1998) explica que as angústias impensáveis se referem a um “. . .momento pré-verbal, pré-psíquico e pré-representacional, anterior ao início de qualquer capacidade relacionada a mecanismos mentais e muito anterior ao reconhecimento de impulsos instintuais como fazendo parte do si-mesmo [*self*] e tendo um significado.” (p.258)

Santos (2011) complementa que as angústias impensáveis estão situadas nos momentos iniciais do desenvolvimento do bebê e emergem em uma situação em que ocorre o trauma, o qual, por uma leitura winnicottiana, deve ser entendido como um rompimento na continuidade do ser. Então, para explicar o seu sentido de trauma, Winnicott (1949/2000b) primeiro esclarece como atua o que chama de “. . .perturbações ambientais³. . .” (p. 263). Aqui vamos observar o que pontuamos inicialmente, ou seja, como a sua ampliação da importância do ambiente no desenvolvimento traz uma perspectiva diferente do nascimento – e da noção de desamparo – concebidos por Freud.

Prosseguindo, o autor entende que o ambiente pode perturbar o desenvolvimento do bebê, mas acredita que, até certo grau, essas perturbações funcionam como estímulos. No entanto, outro caminho seria a perda da identidade daquele que ainda está se desenvolvendo, isto é, o autor compreende que quando essas perturbações são demasiadas, o bebê precisa reagir ao ambiente, deixando de exercer a sua potencialidade de continuar a sua existência como ser único e, ao invés de existir enquanto ser que é, adapta-se ao ambiente interrompendo a continuidade do ser, ocorrendo o trauma. (Winnicott, 1949/2000b)

Clarificando essa ideia, Winnicott (1965/2005) salienta que o bebê tem uma disposição inata ao amadurecimento, a qual podemos identificar como a noção de ser do autor. Nesse sentido, o ambiente precisa se dispor a amparar as necessidades do bebê, para que essa condição inata possa se desenvolver, estabelecendo o que é chamado de continuidade do ser. Se pudermos aprofundar um pouco mais, iremos perceber que esse

² Ressaltamos que a tradução desse termo varia entre angústias impensáveis e agonias primitivas.

³ Também encontramos referências ao mesmo termo como intrusões ambientais.

potencial inato que emerge, se encontra espaço no ambiente, é o que o bebê tem de mais autêntico, de forma que a interrupção significa não permitir que apareça o que aquele ser em especial tem de mais legítimo. Em outras palavras, é não permitir que o bebê se sinta real. (Winnicott, 1960/1983). A situação contrária a essa, como estávamos dizendo, é a sensação de ser invadido, em que ao invés de o ambiente se adaptar ao bebê, este precisa se adaptar ao ambiente, reagindo e deixando em segundo plano a sua existência. (Winnicott, 1949/ 2000c).

Então, Winnicott (1949/2000b) elucida que, em sua compreensão, o bebê precisa sentir que pode existir no ambiente e, para isso, necessita que alguém cumpra a função de uma mãe devotada que se adapta às suas necessidades. O autor esclarece que em um desenvolvimento normal e saudável, essa devoção se inicia anterior ao nascimento, de modo que o bebê não nasce desamparado – já que a mãe devotada o estará amparando. Com essa mãe devotada, o bebê prepara-se para a intrusão do ambiente que ocorre no nascimento, podendo retomar a sua continuidade de ser. Então, sobre o processo de nascimento, o autor descreve:

Na saúde o bebê está preparado antes do parto para uma certa intrusão ambiental, e já teve a experiência de um retorno natural da reação a um estado em que não é preciso reagir, sendo este último o único estado em que o eu pode começar a ser. (Winnicott, 1949/2000b, p. 264)

Porém, é importante salientar que essas intrusões só não serão percebidas e tornadas algo com significado na vida do bebê, se não forem prolongadas no momento do nascimento, o que tornaria o parto traumático. Assim, para o autor, o que está na ordem do traumático é quando, em qualquer momento do desenvolvimento, incluindo o nascimento, o indivíduo deixa de dar continuidade em seu ser por conta de intrusões do ambiente e que não está preparado para recuperar. E explica: “A reação, nesse estágio do desenvolvimento humano, significa uma perda temporária de identidade. Isto provoca um sentimento extremo de insegurança, e situa-se na base da expectativa de novos exemplos de perda da continuidade do ser . . .” (Winnicott, 1949/2000b, p.265).

Então, nesses casos, em que se interrompe a continuidade de ser do bebê, podemos pensar em um estado de desamparo, já que é um momento em que o indivíduo está em perigo, inclusive de perda da sua identidade. Visto isso, percebemos a importância que Winnicott (1949/2000b) atribui ao ambiente, pois este precisa estar em prontidão para atender às necessidades do bebê. Caso contrário, há o risco de se instaurar uma vivência traumática ao indivíduo que ainda está nas etapas iniciais do seu desenvolvimento.

André (2012) realizando uma retomada etimológica da palavra desamparo, explica que a palavra *détresse*, originária do francês, que nas traduções costuma aparecer como desamparo, possui “. . . a mesma etimologia de ‘estreiteza’. . .” (p. 262), e ressalta que isso lhe faz pensar na situação de desamparo como “. . .um espaço que encolhe, um mundo que estreita . . . como uma vagina que impede você de nascer.” (p. 262). Isso nos faz refletir sobre as intrusões ambientais, pois o que Winnicott (1949/2000b) está nos falando é que o bebê vai sentir-se desamparado, caso encontre um mundo estreito/encolhido para recebê-lo, isto é, que não concede o espaço necessário para o bebê vir a ser e, ao invés disso, o invade.

Em outro ponto, lembramos que Winnicott (1949/2000b) fala das intrusões ambientais no nascimento também em termos concretos, em que o ambiente impõe uma adaptação ao bebê; por exemplo, em partos prematuros ou demorados em demasia. Usando a citação de André (2012), pensamos em um desamparo ocasionado por uma vagina (função materna) que impede o nascimento, mas, também, com a mesma falta de devoção expulsa o bebê. Um bebê que, nesses casos, ainda não está pronto para suportar as intrusões ambientais sem que atrapalhem a sua continuidade de ser.

Então, o que percebemos é que Winnicott não nega o trauma do nascimento conforme Freud (1926/1996m) propõe, mas sim o amplia trazendo a importância do ambiente e da função materna para essa vivência. Isso traz consequências para o entendimento do desamparo, já que para Winnicott (1949/2000b), diferente do que para Freud (1926/1996m), esse estado não está, necessariamente, vinculado ao nascimento, mas sim a estados em que o bebê se sinta invadido pelo ambiente e não pode dar continuidade ao seu potencial de desenvolvimento, como acontece em um nascimento traumático. Notamos que o desamparo não é apenas um estado em que o bebê não tem as suas necessidades satisfeitas, mas sim um estado que sente que não pode existir.

1.2.2. Desamparo e desenvolvimento emocional

Tendo em vista os aspectos apresentados na seção anterior sobre nascimento e desamparo, vamos adentrar nas concepções winnicottianas sobre o desenvolvimento emocional primitivo e tentar pensar o desamparo diante dessas novas contribuições. De acordo com Luz (2012), quando nos baseamos na teoria winnicottiana para entender o amadurecimento emocional, precisamos lembrar que o autor estuda as relações primitivas dependentes do lactente, de modo que a compreensão desses estágios se torna importante para o entendimento da noção de desamparo (Bagnulo, 2003).

Winnicott, em seu texto “Da dependência à independência no desenvolvimento do indivíduo” (1963/1983b), discorre sobre o desenvolvimento emocional a partir da dependência até sua independência. No entanto, inicialmente já observa que nunca chegamos a uma independência absoluta, pois somos seres sociais e que precisamos dessas relações para nos desenvolver, sugerindo que o ambiente e o indivíduos são interdependentes. No início da vida o bebê é completamente dependente da mãe e isso pode ser percebido desde o útero, já que é o corpo da mãe que proporciona as condições físicas para que ele se desenvolva.

Essa dependência continua no lactente, já que ainda não tem os recursos físicos e psíquicos para que possa viver e se desenvolver sem o cuidado da mãe – ou de alguém que exerça a função materna (Winnicott, 1963/1983b). Apesar da visível dependência do lactente, também há, paradoxalmente, uma independência, pois quando se trata dos processos de maturação, o autor explica que existem elementos herdados e com potencial de desenvolvimento, de modo que o cuidador não irá moldar a criança, mas apenas permitir que aquilo que ela já é enquanto potencial se torne verdadeiro. O autor é categórico: “. . . o ambiente não faz a criança. Na melhor das hipóteses possibilita à criança concretizar seu potencial.” (p. 81).

Continuando suas explicações, o autor discorre que o bebê nasce com uma tendência a se integrar, porém depende de dois “. . . conjuntos de experiências. . .” (p. 224) para que isso seja possível. Primeiro, de como estabelece e vivencia sua relação com ambiente, assunto que vem sendo tratado ao longo desse texto. E segundo, o bebê precisa vivenciar “. . . agudas experiências instintivas. . .” (p. 224) para que a sua personalidade seja aglutinada. Acrescenta que essas experiências – a de ser cuidado e de viver uma experiência instintual – vão permitir não só a integração, mas também o sentimento de estar localizado dentro do próprio corpo. (Winnicott 1945/2000a)

Para isso, os pais, enquanto partícipes do ambiente em torno do lactente, precisam dar os provimentos necessários e isso é um processo desgastante no início, principalmente quando se trata da função materna. A mãe torna-se devotada aos cuidados do lactente, a ponto de a mãe e bebê parecerem ser um só, e por isso precisa que a rede familiar e social esteja presente, dando o suporte necessário. Esse estado o autor nomeou de preocupação materna primária e cronologicamente ocorre nas últimas semanas de gravidez, bem como nas primeiras semanas depois do nascimento do bebê (Winnicott, 1963/1983b). Destarte, notamos que a preocupação materna primária é o estado que o autor se referia quando explicou sobre a devoção do ambiente e da mãe desde antes o nascimento do bebê. Estado

esse que, segundo Winnicott (1949/2000b), garante que o bebê sinta que pode chegar ao mundo exterior e dar continuidade à sua existência, sem se sentir desamparado.

Outro ponto que pensamos ser relevante é pensar no desamparo do cuidador (função materna). Isso porque, se entendemos esse estado como um rompimento da continuidade do ser, provocado por uma falta de espaço no ambiente para existir, a mãe também se mostra suscetível ao desamparo se não encontra um ambiente (rede familiar e social) que permite a sua existência para exercer o papel materno.

Então, nesse momento, a dependência não é só do bebê em direção a mãe, mas também há uma dependência da mãe direcionada ao seu bebê. O adulto que exerce a função materna também fica em um estado de vulnerabilidade e, por isso, a necessidade do suporte da rede familiar e social. Esse estágio, Winnicott (1963/1983b) denomina como dependência absoluta. Salienta que a retomada da independência da mãe também é necessária e faz parte das falhas gradativas que compõem o desenvolvimento do bebê, pois este precisa conseguir lidar com as frustrações.

Antes de darmos continuidade com a exposição sobre os estágios de dependência, precisamos nos atentar para o que é importante de apreendermos sobre o estágio de dependência absoluta, considerando o nosso objetivo, que é a delimitação da noção de desamparo. Primeiro, percebemos que o nascimento é parte integrante desse estágio, visto que podemos admitir uma dependência absoluta entre mãe-bebê desde o útero, a qual precisa ser continuada para que o lactente possa existir enquanto o que era apenas potencial. Assim, caso esse estágio não possa ser vivenciado pela dupla, irão ocorrer falhas diferentes das falhas gradativas; ou seja, irão ocorrer falhas que interrompem a continuidade do ser, fazendo emergir o desamparo.

Para melhor elucidar isso, Luz (2012) explica que o bebê demanda ser cuidado, ou seja, é dependente de um adulto para sobreviver e, principalmente, para viver. A autora explana que quando o lactente não pode se sentir protegido nesse cuidado, percebe-se abandonado e consequentemente desamparado, e detalha: “O resultado da falha ambiental quando acontece é a fragmentação do *self*, antes mesmo de este se formar de maneira coesa.” (p. 337). Percebemos que diferente da falha gradativa que é necessária para o amadurecimento do bebê – e que este já está preparado para suportá-la –, a falha que desemboca no desamparo é aquela que interrompe a continuidade do ser e que, para além disso, coloca em risco a constituição do *self*. No entanto, não podemos nos iludir que, no desenvolvimento saudável, o desamparo não está presente, ou seja, que nunca haverá

momentos em que o ser vai interromper as suas potencialidades, ou que o bebê nunca sentirá falta de espaço para a sua existência.

Para esclarecer, Winnicott (1952/2000e) nos explica que, mais relevante que ocorrer uma falha do ambiente, é a inconstância dessas falhas; ou seja, ora o ambiente falha, ora não falha, fazendo com que o bebê não saiba o quão pode confiar no meio externo para existir, pois as mensagens que recebe são confusas. E isso, sim, é considerado traumático pelo autor. Nesse sentido, compreendemos que o ambiente pode falhar e mesmo assim o bebê conseguir retomar a continuidade do seu amadurecimento de forma saudável, desde que essas falhas não influam na confiança que o lactente tem na sua existência no ambiente. Em outras palavras, mesmo vivenciando o desamparo, é possível retomar a continuidade do ser e fazer emergir o verdadeiro *self*. Para esclarecer, o verdadeiro *self* é a nomeação que Winnicott (1960/1983a) concede ao que estamos chamando de potencial do ser e se define por aquilo de mais genuíno que pode emergir do ser humano.

Então, vemo-nos em mais um momento em que podemos nos remeter às ampliações realizadas por Winnicott, tendo em vista as postulações de Freud. Percebemos que, para o primeiro, o traumático, como já havíamos pontuado, não tem a ver necessariamente com o nascimento, pois o trauma está relacionado também com outras nuances, tais como as falhas que vão se estabelecendo na relação do lactente com o ambiente. O trauma, ao nosso ver, para Winnicott, está mais relacionado em como vai se construindo as relações do que com um momento específico da história do lactente.

Ainda escrevendo sobre as falhas, André (2012) nos recorda da força do ambiente, explicando que este é concebido por Winnicott como “. . .identificatório, tanto em seus êxitos quanto em suas falhas. . .” (p. 266), resultando em uma influência direta na evolução do lactente. Nesse sentido, o autor esclarece que, pela perspectiva winnicottiana, o risco que o bebê pode se deparar, durante o seu desenvolvimento, é o de não encontrar o olhar da mãe que o sustenta enquanto um indivíduo que pode continuar a ser; ou seja, “. . .em vez de *ser/estar* nesse olhar, de *se ver*, não veja *nada*, a não ser uma *failure*.” (p. 267, itálicos do autor). Podemos acrescentar que o bebê, ao não encontrar esse olhar que permite a sua continuidade de ser, é também quando emerge o estado de desamparo.

André (2012) ressalta que a palavra *failure* (p. 265), usada na obra de Winnicott, muitas vezes é traduzida como carência. No entanto, o autor avalia isso como um erro, visto que essa tradução parece permitir um entendimento de que algo pode ser repostado; e exemplifica: “A carência vale para as vitaminas, que um gesto compensatório pode prover.” (p. 265). Assim, esclarece que esse vocábulo precisa ser compreendido e traduzido como “.

. *falência*, falha. . .” (p. 265, itálico do autor), dando o entendimento compatível com que o que Winnicott pretendia, já que para este a falha é sentida como um *impigement* (p. 235), isto é, como uma intrusão do ambiente, excessiva para o indivíduo. O autor aclara que os termos falência ou falha não permitem o entendimento de compensação e, para além disso, amplia a compreensão, pois “A carência é um acidente histórico que pode nunca acontecer, a *failure* é inevitável, humana em demasia.” (André, 2012, p. 265).

Isso corrobora com o que estávamos pontuando, pois precisamos entender que a falha é inerente a condição de ser humano. Então, o desamparo também sempre vai ocorrer em algum momento do desenvolvimento, pois ocorrerão falhas que irão interromper a continuidade de ser. Mas isso vai ser recebido de diferentes maneiras pelo o bebê, de acordo como essas falhas ocorrem e podem ou não ser suportadas para que seja retomada ou não a continuidade do ser. Assim, é preciso ficar claro que as falhas graduais diferem das falhas que levam ao desamparo, pois as primeiras são esperadas e necessárias no desenvolvimento do bebê e, ao invés de interromperem a continuidade do ser, realizam justamente o oposto. Já as falhas que geram o desamparo, apesar de poderem não interferir no desenvolvimento, são recebidas pelo bebê como uma intrusão excessiva do ambiente.

O próximo estágio postulado por Winnicott (1963/1983b) é nomeado de dependência relativa, o qual se caracteriza pela adaptação do bebê às falhas graduais da mãe. Explica que nesse período o lactente consegue perceber a sua dependência em relação à figura materna. O autor discorre que a dependência relativa é o momento em que o bebê tem condições de se adaptar às falhas graduais que a mãe suficientemente boa vai proporcionando. Explicita que essas falhas são esperadas, pois entende que essa mãe precisa promover uma desadaptação gradual para que o desenvolvimento do lactente seja possível. (Winnicott, 1963/1983b). Vale dizer, que são falhas benéficas ao desenvolvimento e não interrompem a continuidade do ser e que, pelo nosso entendimento, não fazem aparecer o desamparo.

De acordo com Winnicott (1963/1983b), as falhas graduais serão suportadas conforme o lactente constrói, na sua relação com o ambiente, essa capacidade, sendo variável de um bebê para o outro. Por isso enfatiza a importância de o adulto, que exerce a função materna, estar devotado aos cuidados do bebê, pois poderá dar continuidade a esse ser e, assim, percebendo para o que o seu bebê está preparado. O autor deixa claro que não está pretendendo entender o cuidador como perfeito, mas, sim, como alguém que esteja atento a propiciar ao bebê aquilo que ele precisa. Isto é, que o cuidador possa dar continuidade desse lactente existir em sua já potencialidade. Então, essas falhas graduais

estão em consonância com as necessidades do bebê, ou seja, uma mãe suficientemente boa vai propiciar essas falhas para que seu bebê amadureça e integre-se e, por fim, conquiste a sua autonomia, diferente da falha que produz o desamparo. De acordo com Winnicott (1945/2000a) a integração é o momento em que o bebê pode se relacionar, ainda que de forma primitiva, com o ambiente externo a ele e reconhecendo como externo. Explica que esse é um momento de grande avanço no desenvolvimento emocional do bebê, mas salienta que não podemos nunca afirmar que há um estágio final da integração.

Detalhando esse pensamento, o autor acima citado afirma que antes do primeiro contato com a mãe, o bebê tem “. . . impulsos instintivos e ideias predatórias. . .” (p. 227), enquanto que a mãe é detentora da capacidade de produção de alimento e tem fantasias de ser atacada por esse bebê que está com fome. É preciso que a mãe e o bebê possam compartilhar uma experiência para que esses dois fenômenos possam estabelecer uma relação. Nessa vivência, é importante que a mãe seja tolerante e compreensiva para suportar os ataques do bebê e, assim, poder se formar o primeiro vínculo do bebê com um objeto externo. O autor continua afirmando que o bebê, nessa experiência, vai encontrar no seio tudo que estava procurando, podendo entender esse objeto como fruto de sua alucinação, ou pertencente à realidade externa. Viver isso junto à mãe, faz com que o lactente possa enriquecer a sua relação com o mundo externo, acrescentando à sua existência sensações, odores, imagens que lhe remetam, por exemplo, ao seio. (Winnicott, 1945/2000a)

Então, Winnicott (1945/2000a) atribui à função materna um papel fundamental para o desenvolvimento emocional do bebê e, conseqüentemente, para que ele se integre e se adapte à realidade externa. É necessário compreender que o bebê não pode sobreviver sozinho no início de sua vida e por isso precisará de um adulto que o cuide, permitindo que vivencie momentos de ilusão até que a realidade externa se torne real. Tendo isso em vista, o autor afirma que quando admitimos que o bebê, em seu desenvolvimento, está rumo a integração, é preciso entender que há um longo caminho até que o bebê identifique a mãe como um ser integral. Vale dizer que, a partir desse momento, o bebê passa a assumir as responsabilidades de suas atitudes e pensamentos para com ela. Isso porque, em estágios bem mais primitivos, o bebê tem prazer em estabelecer uma relação impiedosa com a mãe, mesmo que de brincadeira. Faz isso em função de acreditar que a mãe é a única que pode suportar seus impulsos agressivos. No entanto, quando alcança um estado nomeado de concernimento – capacidade de se preocupar –, não pode mais ignorar que seus impulsos têm conseqüências, já que sua impiedade é direcionada, justamente, para o seu objeto de

amor. Ou seja, quando percebe a mãe de forma integral, cria espaço mental para entender que a mesma mãe que suporta o seu sadismo, é aquela empática às suas necessidades.

Com isso em mente, precisamos apreender que estamos dando mais um passo na compreensão do desenvolvimento emocional e, conseqüentemente, tentando agregar outras contribuições à noção de desamparo. Percebemos com essas novas pontuações, que o ambiente, especialmente a função materna, precisa suportar a agressividades do bebê, pois é desta maneira que este consegue evoluir da onipotência para um estado em que percebe o ambiente externo como parte integrante do seu mundo. No entanto, quando consegue reconhecer o mundo externo, também precisa dar conta dos seus atos impiedosos direcionados à mãe, que também é seu objeto de amor. Rozenberg (2002) explica que, assim, o lactente estabelece tentativas de reparação em que o ambiente precisa se manter continente para receber essas novas demandas, evitando o vazio, ou pelo menos, dando novas possibilidades, além da destruição do *self* – que seria uma interrupção da continuidade do ser –, para lidar com esse sentimento. Isso nos mostra as dimensões das necessidades do bebê que está se desenvolvendo, bem como elas mudam com o avanço de cada estágio do amadurecimento emocional, de como o desamparo pode ocorrer em diversos momentos em que o ambiente não esteja preparado para receber as solicitações do lactente.

1.2.3. Desamparo e seus desdobramentos

Para falarmos sobre o desamparo e seus desdobramentos é necessário que recordemos e tenhamos algumas coisas em mente para que a compreensão não se perca ou fique confusa. Primeiro precisamos lembrar as pontuações de Freud (1926/1996m) sobre a angústia, ou seja, que essa é um produto do desamparo. Isso é importante, pois iremos nos ater, a partir daqui, em tentar elucidar como Winnicott entende as conseqüências para o amadurecimento de vivenciar a experiência do desamparo, tendo em vista que é possível identificar esse estado em momentos em que o autor se dedica a explicar a manifestação da angústia. Segundo, é necessário que tenhamos em pensamento que, em alguns textos, o que Winnicott nomeia apenas como angústia, pode ser compreendido como angústias impensáveis, pois ele amplia esse termo em 1963, por acreditar que angústia não traduz de maneira adequada a sensação que o indivíduo tem com o abandono nos primórdios do amadurecimento emocional. (Winnicott, 1974/1994).

Também precisamos recordar que Winnicott (1952/2000e) nos explica que a falha – que provoca o desamparo – sempre irá ocorrer, mas mais importante do que advir a falha, é como isso acontece. Isso nos faz refletir que o primeiro desdobramento do desamparo, que já identificamos, é o próprio desenvolvimento saudável rumo à autonomia. Então, mesmo que uma falha que leva ao desamparo ocorra, se houver confiança no ambiente, o bebê conseguirá retomar a experiência de vivência do verdadeiro *self*. Dito isto, podemos partir para as experiências de desamparo que não tem o mesmo desdobramento, ou seja, irão se tornar significativas para o amadurecimento emocional do indivíduo.

Winnicott (1952/ 2000d) pontua que a relação mãe-bebê é essencial para a vida do bebê, e salienta que tal interação não é consequência da “. . .experiência instintiva. . .” (p. 164); pelo contrário o “. . .relacionamento é anterior a experiência instintiva, paralelo a ela, e entremeado a ela.” (p. 164). E com o intuito de falar sobre a angústia que pode surgir nessa relação, retoma o fato que o aparecimento mais primitivo desse sentimento é por conta de o bebê se sentir inseguro quando está sendo segurado pelo cuidador.

Continuando com as ideias de Winnicott (1952/ 2000d), ele explica que muitos analistas corroboram com a ideia de que a vida do bebê se inicia quando ocorre a “. . .experiência instintiva oral. . .” (p. 164), bem como com o surgimento da relação objetal decorrente dessa experiência. Porém, o autor se permite ampliar essa visão e direcionar sua atenção para os cuidados dedicados aos bebês. Esclarece que uma das causas da angústia na vida primitiva é a falha no âmbito dos cuidados, e por isso acredita ser necessário aprofundar os estudos nesse campo para a compreensão das angústias do lactente.

Winnicott (1952/ 2000d) supõe que há alguns tipos de angústia, que podem ser evitados na vida precoce do bebê, por meio de cuidados despendidos de maneira suficientemente boa, e os distingue:

Três tipos de [angústia] ocorrem como consequência de falhas nas técnicas de cuidar do bebê: não-integração, que se transforma num sentimento de desintegração; ausência de relacionamento entre psique e soma, que resultará num sentimento de despersonalização; e a sensação de que o centro da gravidade da consciência foi translado do cerne para a casca, do indivíduo para o cuidado, para a técnica. (p. 165)

Com essa citação, percebemos que, para além do desamparo resultando das falhas da relação do bebê com o ambiente e a consequente descontinuidade do ser, há três outros possíveis desdobramentos do desamparo (visto que estamos entendendo a angústia como produto dessa vivência): a desintegração, a despersonalização e a sensação de não pertencer ao próprio corpo.

Para falar da desintegração, Winnicott (1988/2000g) explana sobre o desenvolvimento emocional saudável, sendo necessário entender o que é a integração. Como já discorremos em diversos momentos, para o autor, o ambiente precisa estar a postos para satisfazer as necessidades do lactente para que ele possa perceber que a sua existência é bem-vinda nesse mundo, que ainda é desconhecido. Fazendo isso, o lactente sai de uma não-integração, em que o bebê não é uma unidade, onde “. . . há uma ausência de globalidade tanto no espaço quanto no tempo. . . [bem como], não há consciência.” (p. 136), evoluindo para um estado integrado, o qual vai se formando gradativamente “. . . a consciência se torna possível, pois ali existe um *self* para tomar consciência.” (p. 137).

O autor acima citado enfatiza que essa integração depende dos cuidados ambientais e, caso não aconteça, “. . . o bebê se desmancha aos pedaços. . .” (p.137) ocorrendo a desintegração. Assim, compreendemos que quando o ambiente falha e o lactente não se sente seguro, para defender-se da dor do desamparo, o qual aparece na forma das angústias impensáveis, ocorre a desintegração, sendo esta uma das consequências da vivência de rompimento da continuidade da existência.

Para além da desintegração, falamos da despersonalização e a sensação de não pertencer ao próprio corpo, como consequências do desamparo. Essas duas iremos falar de maneira conjunta, já que a despersonalização é entendida por Winnicott (1988/2000h) como “. . . a perda da vinculação entre a psique e o soma.” (p. 144), o que culmina na sensação de não estar dentro do próprio corpo. Então, para o autor, esses mesmos cuidados, que insistimos em falar aqui sobre a sua importância, são aqueles que vão fazer com que haja relação entre a psique e o corpo de um indivíduo. E explica:

O processo de localização da psique no corpo se produz a partir de duas direções, a pessoal e a ambiental: a experiência pessoal de impulsos e sensações da pele, de erotismo muscular e instintos envolvendo excitação da pessoa total, e também tudo aquilo que se refere aos cuidados do corpo, à satisfação das exigências instintivas que possibilita a gratificação. (p.144)

Tendo isso em vista, notamos também uma parcela própria do indivíduo para que ocorra a personalização, porém, como já explanamos, o desenvolvimento, mesmo que já existente em potência, precisa do cuidado do ambiente para se concretizar. Desta forma, retomando o que Winnicott (1952/2000d) nos explica, percebemos que a não integração da psique e soma, bem como a sensação de o cerne do eu não estar localizado dentro do corpo do indivíduo em questão, fazem a angústia surgir. Assim, o autor nos mostra, de mais uma maneira, a ocorrência de uma falha ambiental que não validou a existência do ser e que

promove a necessidade de o indivíduo se proteger da dor insuportável do desamparo; porém, agora essa defesa se estrutura por meio da despersonalização.

Winnicott (1960/1983a) postula que essas vivências em que o indivíduo deixar de perceber a sua existência no ambiente externo como possível, poderia nos fazer pensar na morte concreta desse bebê, mas explica que essas defesas, na verdade, ocorrem, justamente, para manterem o bebê vivo, mas com consequências para o amadurecimento. Esse rompimento na continuidade do ser, também pode ser entendido como a impossibilidade de o lactente vivenciar o seu verdadeiro *self*.

Assim, quando ocorre muitas falhas no ambiente, em momentos em que o bebê não está preparado para suportá-las, há a perda de confiança no ambiente para que possa existir; ou seja, de o verdadeiro *self* se apresentar. Então, todas essas experiências de falhas, que são sentidas como intrusões ambientais, bem como fazem emergir a dor do desamparo, também fazem o verdadeiro *self* se isolar ao invés de emergir. Se antes o isolamento do ambiente externo era visto como algo saudável – na dependência absoluta – agora isso se torna uma defesa que o bebê encontra para sobreviver, e não mais viver, no ambiente. (Winnicott, 1960/1983a)

Então, percebemos que o bebê encontra maneiras de se defender da dor do desamparo, em que algumas ele vive – estamos entendendo viver como a manifestação do verdadeiro *self* – e outras ele só consegue dar continuidade a vida sobrevivendo – estamos entendendo sobreviver quando há um rompimento significativo na continuidade do ser. Mas para além de defesas como a desintegração, a despersonalização e a sensação da psique estar fora do corpo, Winnicott (1960/1983a) irá nos trazer uma defesa chamada falso *self*, o qual oculta o verdadeiro *self* para protegê-lo, e “. . . resulta em um sensação de irrealidade e um sentimento de futilidade.” (p. 135). Ou seja, ao invés de o ser vivenciar a sua espontaneidade e sentir-se real, percebe-se irreal. Enfim, se estamos compreendendo que o desamparo pode ser identificado na presença da angústia, e nas falhas ambientais que a provocam, também podemos entender o falso *self* como uma consequência da vivência do desamparo, visto que essa defesa se apresenta quando o ser não tem possibilidades de experimentar a sua existência. Porém, é importante salientar que o autor explana que há vários níveis de organizações possíveis de falso *self*, dependendo de como as falhas se construíram ao longo do amadurecimento emocional:

- 1- Em um extremo: o falso *self* se implanta como real e é isso que os observadores tendem a pensar que é a pessoa real. . . .
- 2- Menos extremo: o falso *self* defende o *self* verdadeiro,

contudo é percebido como potencial e é permitido a ele ter uma vida secreta. . . . 3- Mais para o lado da normalidade: o falso *self* tem como interesse principal a procura de condições que tornem possível ao *self* verdadeiro emergir. . . . 4- Ainda mais para o lado da normalidade: o falso *self* é construído sobre identificações. . . . 5- Na normalidade: o falso *self* é representado pela organização integral da atitude social polida e amável. . . (Winnicott, 1960/1983a. 130-131).

Com essas várias organizações do falso *self*, bem como a exposição sobre as defesas apresentadas anteriormente, notamos quantas possibilidades têm para o amadurecimento do indivíduo e como são diversas as saídas que cada um, na sua particularidade, tem para as vivências que ocorrem durante o desenvolvimento e, com isso, como são diversas as possibilidades que o ser pode oferecer para a dor de experimentar o desamparo. Falhas no ambiente irão acontecer, mas como cada pessoa lida com essas falhas, parece-nos ser único diante os próprios recursos, juntamente com o que o ambiente apresenta.

2. A HISTÓRIA DO FOTÓGRAFO ENTRELAÇADA À HISTÓRIA DE SUA(S) OBRA(S)

Nesse capítulo iremos abordar a história do fotógrafo Sebastião Salgado e de algumas de suas obras, especialmente a do livro *Êxodos* (2000/2016a). Não nos propomos a contar a história de todas as suas obras, pois este capítulo ficaria demasiadamente extenso e fora de seu propósito, visto que este trabalho visa analisar uma obra específica. Acreditamos ser importante que o leitor entre em contato com esse conteúdo, para que possa entender a trajetória do artista, bem como a construção da obra que escolhemos e, assim, familiarizar-se com ambos e vivenciar as análises de uma maneira mais rica.

2.1. Sebastião Salgado: Migrante, Economista, Fotógrafo...

Em Minas Gerais, Sebastião Salgado nasceu no ano de 1944. Morava em uma fazenda, de propriedade do seu pai, na região do Vale do Rio Doce. Tal vale é irrigado pelo Rio Doce, o qual inclusive nomeia o acidente geográfico, tendo a mata atlântica como composição do cenário. O fotógrafo explica que a sua lembrança do vale com uma floresta robusta é anterior ao Estado brasileiro aderir uma economia centrada no mercado e destruir as florestas brasileiras, o que era uma tendência mundial. (Salgado, 2013/2014)

Salgado (2013/2014) relata que a fazenda do seu pai era “. . . grande e autossuficiente. . .” (p.15), na qual residiam em torno de trinta grupos familiares, e expõe:

Produzia-se arroz, milho, tomate, batata, batata-doce, frutas, um pouco de leite, porcos e carne de gado. Era uma boa fazenda. Meu pai era o proprietário e tinha empregados, que possuíam seus próprios animais e cultivavam um pedaço de terra para alimentar suas famílias. Uma parte do trabalho deles ia para o meu pai, o resto ficava com eles. Ninguém era rico, ninguém era pobre. . . (Salgado, 2013/2014, p.15).

Conforme ele conta (Salgado, 2013/2014), as suas lembranças infantis são de brincadeiras em meio à natureza, sendo que, em uma dessas, recorda-se em ir até o terreno mais alto da fazenda, a cavalo, para observar o horizonte e idealizar em seus pensamentos o que existia para além do que estava vendo. Em épocas de intensas chuvas, por vezes, ficavam isolados, quando ocorriam deslizamentos de porções de terra que impediam a passagem. No entanto, isso não era um problema, já que a terra da fazenda fornecia o suficiente para sustentar a vida dos indivíduos que ali moravam. E acrescenta: “Minha

infância ainda é, para mim, um período fabuloso. Continuo nutrindo um amor imenso por aquela terra.” (p. 16).

Salgado (2013/ 2014) esclarece que sempre esteve habituado a percorrer longas distâncias, pois desde quando era muito jovem o fazia. Explica que, por conta de o Brasil ter metragens significativas, ao visitar as suas irmãs ou ao auxiliar o pai no transporte dos animais da fazenda até o local de abate, acostumou-se a viajar por distâncias expressivas. Para o segundo objetivo, inclusive, chegava a ficar um mês e meio viajando por “. . . fazendas, florestas e rios. ” (p.16). Isso porque o pai fazia o percurso a pé e S. Salgado o acompanhava cavalgando. O fotógrafo, então, justifica àqueles que o denominam de “. . . megalomaniaco. . .” (p. 16), por conta de seus trabalhos profissionais longos em termos temporais e espaciais, que o deslocamento contínuo e o tempo, à sua maneira, sempre estiveram presentes em sua vida.

Com relação à demora que o pai enfrentava para as travessias dos animais, Salgado (2013/2014), compara à fotografia. Explica que seu progenitor sempre saía com companheiros de trabalho nessa jornada e, por conta das particularidades já mencionadas desse tipo de viagem, “. . . tinham tempo para conversar, para olhar a paisagem.” (p. 16), e complementa a sua ideia de comparação: “. . . apesar de o avião, o carro, o trem nos levarem rapidamente de um ponto ao outro do planeta, depois disso, no local de destino, no momento de fotografar, é preciso esperar o tempo necessário.” (p. 16-17). Salienta que apesar do mundo contemporâneo nos solicitar pressa, há de se respeitar o tempo “. . . dos seres humanos, dos animais, da vida.” (p. 17), se quisermos capturá-los por uma lente fotográfica.

Salgado (2013/2014) exalta onde e como viveu. Enaltece a sua terra e pontua que o fato de viver nesse lugar, rodeado pela natureza, influenciou a sua paixão pela luminosidade. E explica:

Foi onde eu aprendi a ver e a amar a luminosidade que me segue por toda a vida. Na estação das chuvas, quando tempestades fenomenais começam a se armar, o céu fica cheio de nuvens. Nasci com imagens de céus carregados atravessados por raios de luz. Essas luzes entraram em minhas imagens. De fato, vivi dentro delas antes de começar a produzi-las. (Salgado, 2013/2014, p. 17).

Além de viver na luz, o seu ambiente, também lhe proporcionava a experiência da “. . . contraluz. . .” (p. 18), pois quando era jovem precisava se proteger do sol – tinha a pele muito clara – e o fazia debaixo de um chapéu ou de árvores, o que lhe oportunizava observar o seu pai indo a sua direção debaixo do sol, “. . . na contraluz. . .” (p. 18).

Complementa que essa experiência na infância e na juventude, além de inspirar suas fotografias, também fez com que a sua relação com o tempo e com a distância também fosse atingida: “Agora que vivo na França, quando vou aos Estados Unidos ou à China, a distância me parece menor do que a viagem de nossa fazenda até o abatedouro.” (Salgado, 2013/2014, p. 18).

Continuando a contar sua história, Salgado (2013/2014) relata que aos quinze anos de idade deixou a fazenda de seu pai em Aimorés-MG e mudou-se para a cidade de Vitória-ES. Fez isso para que pudesse concluir o ensino médio. Explica que essa mudança transformou a sua visão de mundo, pois ampliou o seu acesso à informação. A migração do fotógrafo, do campo para a cidade, já era um movimento conhecido pela geração anterior da sua família, mas no sentido oposto, da cidade para o campo.

Na década de 1930, o pai de S. Salgado era farmacêutico. No entanto, nesse mesmo período envolveu-se com a revolução e, como o seu grupo político foi derrotado, migrou junto com a sua esposa para o campo, no intuito de reiniciar a vida. Começou comprando mulas para realizar o transporte de café “. . . das plantações até a estação ferroviária de Aimorés. . . ” (p.18) e só depois obteve a fazenda. O pai tinha o sonho de o filho também ser fazendeiro; ou então, se dedicar a área do direito, faculdade que S. Salgado começou, mas não concluiu, devido a outros interesses que surgiram. (Salgado, 2013/2014)

Salgado (2013/2014) conta que, em Vitória, dividia a moradia com outras cinco ou seis pessoas, e a cada mês um dos moradores geria o orçamento da casa. Também começou a trabalhar para pagar as suas despesas, conseguindo um emprego na tesouraria da Aliança Francesa, onde conheceu a sua futura esposa Lélia. Quando começou a faculdade de direito, percebeu que gostava apenas da parte histórica e, para além disso, acreditava que era um curso que tinha diretrizes muito tradicionais, o que diferia do que estava compreendendo do contexto brasileiro, o qual queria participar.

Salgado (2013/2014) apreendia que o Brasil, na gestão de Juscelino Kubitschek, estava passando por um movimento mais moderno, o qual empregava um desenvolvimento mais dinâmico ao país. Migrou para a faculdade de economia, que entendia estar mais em sincronia com esse movimento, e diz: “Tínhamos a sensação de viver num país novo . . . e, assim, decidi me tornar economista: queria embarcar naquela aventura moderna.” (p. 19).

Formou-se em 1967. Um dia depois da formatura casou-se com Lélia e mudaram-se para São Paulo, pois ele iria começar o mestrado. Nessa época, tinha 23 anos e sua esposa 20 anos. Conta que, antes mesmo de casarem, sempre compartilharam tudo um com o outro, inclusive o interesse pela política, o qual surgiu quando eram muito jovens. Esclarece

que com o advento da indústria, a população do campo migrou para a cidade, pois o setor industrial carecia de mão-de-obra, e com isso começaram a ver o surgimento da desigualdade social. Até então, isso não fazia parte do mundo de S. Salgado, já que na fazenda de seu pai ninguém enfrentava dificuldades para “. . . morar, comer, vestir-se e manter a própria família. ” (p. 20). Isso fez com que o fotógrafo e Lélia se aproximassem de grupos militantes com viés político de esquerda e, inclusive, fez com que o artista aderisse a grupos mais radicais que não descartavam a luta armada, caso fosse necessário. (Salgado, 2013/2014)

Em 1964, com o advento do regime militar, a militância de S. Salgado e Lélia ficou ainda mais acentuada: “Participamos de todas as manifestações e de todas as ações de resistência à ditadura. . .” (p. 22). O grupo do qual participavam decidiu que os mais jovens deveriam ir para fora do país terminar os estudos e continuar a resistência contra a ditadura, à distância. Em agosto de 1969 embarcaram em um navio que rumava para a França, mas sabiam que se fossem reconhecidos enquanto estivessem na costa brasileira, seriam presos e torturados. Assim, descreve por meio da palavra “. . . alívio. . .” (p. 22) quando se afastaram das terras brasileiras. (Salgado, 2013/2014)

Chegando à França, S. Salgado começou seu doutorado na Escola de Estatística e Administração Econômica. Explica que no começo ele e Lélia estavam muito animados, pois a França representava “. . . a pátria dos direitos humanos e da democracia.” (p. 23). Viam o país como uma alternativa entre a política estadunidense e o comunismo – que apesar de terem grande apreço, por ser a principal base da esquerda, também percebiam algum “. . . obscurantismo. . .” (p. 23). No entanto, a vivacidade inicial se transformou em dias depressivos, pois apesar de saberem que não podiam voltar para o Brasil pela proximidade que tinham com a oposição, sentiam muita falta do país de origem. (Salgado 2013/2014)

Lélia é pianista, mas desde a chegada à França, segundo o fotógrafo, já não mais tocava o instrumento. Salgado (2013/2014) aclara que meses antes de sair do Brasil a esposa perdeu os pais: a mãe com câncer e o pai em um incêndio. E chegando à França, Lélia decidiu começar a fazer o curso de arquitetura. Tanto S. Salgado quanto Lélia não tinham bolsas e tiveram que começar a trabalhar, concomitantemente com o estudo. Ele trabalhava descarregando caminhões e ela em uma biblioteca. Na faculdade de arquitetura, Lélia necessitava fazer registros fotográficos de edificações. Foi então que foram em busca, em Genebra, de materiais fotográficos, pois sabiam que a cidade oferecia preços atrativos para esse tipo de produto. Escolhida por Lélia, compraram uma “. . . *Pentax Spotmatic II*,

com uma lente objetiva *Takumar* de 50 mm, f 1:4. . .” (p. 29). Apesar de não terem conhecimento algum sobre fotografia, se encantaram e realizaram os primeiros registros. Posteriormente retornaram à Genebra para adquirir “. . . mais duas objetivas, uma de 24 mm e outra de 200 mm.” (p. 29). Segundo fotógrafo, foi assim que seu interesse pela fotografia surgiu. Para localizar espacialmente a trajetória do fotógrafo, faz-se necessário esclarecer que quando chegaram à França, moravam em Paris, mas fizeram muitos amigos, os quais lhe emprestaram uma casa em *Menthonnex-sous-Clermont* e, nessa época, era onde estavam morando.

Segundo Salgado (2013/2014), retornaram à Paris e ele estruturou um laboratório fotográfico. Depois de certo tempo, deixou o emprego e começou a realizar revelações fotográficas para estudantes. Posterior a isso, conseguiu sua primeira reportagem e depois outras surgiram. Começou a imaginar que, talvez, pudesse tornar a fotografia uma profissão e diz que sonhava sobre isso junto com a sua esposa: “. . . começamos então a sonhar em comprar uma Kombi Volkswagen, instalar nela um laboratório fotográfico e rodar pela África.” (p. 30), mas ainda oscilava diante da profissão que exercera até ali: “Mas antes eu precisaria terminar o doutorado.” (p. 30).

Conforme Salgado (2013/2014), em 1971 finalizou sua pós-graduação e começou a trabalhar na Organização Internacional do Café em Londres, onde ainda almejava escrever a tese de doutorado, a qual nunca foi concretizada. Nesse novo trabalho S. Salgado viajava em demasia, ao mesmo tempo em que sua esposa dava prosseguindo ao curso de arquitetura. Estava encarregado de “. . . organizar e financiar com o Banco Mundial e a FAO (Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura) projetos de desenvolvimento econômico na África.” (p. 30), sendo Ruanda um dos países que recebiam o seu trabalho. Esse país tinha como base agrícola a produção de café. Então, o objetivo era levar o chá como possibilidade de produção para que existisse diversificação. Quando voltou posteriormente para esse país, já como fotógrafo, em 1991, descobriu que Ruanda “. . . produzia o melhor chá do mundo.” (p. 31).

De acordo com Salgado (2013/2014), desde criança tinha o desejo de conhecer a África e com o seu trabalho de economista isso foi possível. Contou que assim que chegou a terras africanas se sentiu em casa, pois percebeu diversas semelhanças com a terra que havia deixado outrora. Lembrou que a África é uma continuação territorial da América do Sul e diretamente do Brasil, considerando a teoria sobre a Pangeia. Por conta disso, acredita que observou vegetações muito parecidas com as que lembravam seu país de origem. A semelhança cultural também se mostrou nítida e o fotógrafo recordou dos africanos trazidos

como escravos para o Brasil. Segundo ele, “Fragmentos da história e do folclore desses povos penetram naquilo que se tornou a cultura brasileira. Por isso o peso da África é tão importante para nós brasileiros.” (p. 33). Seu interesse era tanto pelo continente que, em 30 anos, já durante sua carreira como fotógrafo propriamente dito, fez em torno de 40 reportagens no continente africano, as quais geraram fotografias que compuseram *um de seus* trabalhos, intitulado *África*. (Salgado, 2013/2014)

Nas suas idas para o continente africano, ainda enquanto economista, já fazia registros fotográficos, e foi percebendo que essa atividade lhe trazia maior satisfação que produzir os relatórios de suas viagens a trabalho. Esclarece que tinha muito prazer em trabalhar no ramo da economia. No entanto, a fotografia lhe proporcionava algo a mais. Quando retornava para casa, compartilhava com Lélia a sua vontade de seguir como fotógrafo independente, deixando de fato a economia enquanto trabalho formal. Até que em 1973, decidiu, juntamente com sua esposa, colocar em ação o seu desejo. (Salgado, 2013/2014)

Nesse momento, o casal teve que abdicar de vários bens materiais e investiu todo o dinheiro economizado em materiais fotográficos, para realizar o desejo de S. Salgado em seguir a carreira como fotógrafo independente. Lélia já havia finalizado a sua graduação, mas estava se organizando para um mestrado na área de urbanismo e, ao mesmo tempo, trabalhava intensamente em escritórios de arquitetura para conseguir sustentar os dois. A esposa também estava auxiliando na produção de um jornal, que era liderado por brasileiros. Foi nesse trabalho que Lélia iniciou o seu conhecimento sobre “. . . diagramação, iconografia, editoração . . .” (p. 34), e isso viria a ajudar nas publicações dos futuros livros de S. Salgado. (Salgado, 2013/2014)

Salgado (2013/2014) relata que foram – ele e a esposa grávida do primeiro filho, Juliano – para África, especificamente para o Níger, realizar o primeiro grande trabalho enquanto fotógrafo, com objetivo de retratar a fome. Foram para lugares em que haviam programas de enfrentamento à seca, realizados pelas associações CCFD e Cimade. Trabalhavam em parceria com tais associações. O fotógrafo conta sobre seus sentimentos: “Foi difícil, víamos cenas muito fortes. Ao mesmo tempo, era apaixonante e sentíamos que nossas imagens seriam úteis.” (p. 35). Ao final da viagem, S. Salgado adoeceu. Acredita que por conta de uma carne contaminada, da qual havia se alimentado, adquiriu toxoplasmose. Por conta disso, sua esposa foi quem vendeu as fotos, ia às revistas oferecê-las. O próprio CCFD se interessou por uma das fotos: “. . . uma mulher à contraluz, perto de

uma árvore, levando um pote na cabeça. O CCFD decidiu fazer um pôster dessa foto e com ela ilustrar a campanha ‘La Terre est à tous’ [A terra é de todos].” (p.35).

No que tange às revistas, suas primeiras fotografias foram publicadas “. . . nas revistas *Christiane e La Vie* . . .” (Salgado, 2013/2014, p. 41). Também publicou seu trabalho na revista *Croissance des jeunes nations*, bem como nas revistas do grupo *Fleurus*. Explica que apesar de ele e a esposa não terem a religião como norteadora, os religiosos se interessavam por sua produção, visto o teor social que retratava. Também trabalhou junto com organizações humanitárias e sempre se manteve próximo a elas: Unicef, Médicos sem Fronteiras, Cruz Vermelha, UNHCR (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados), entre outras. (Salgado, 2013/2014)

Seguindo o seu relato (Salgado, 2013/2014), conta que quando escolheu enveredar pela fotografia, na verdade, testou várias vertentes, passando pelas fotografias de nudez, as esportivas e também realizava retratos. No entanto, quando se deu conta, estava inserido nas fotografias sociais e acredita que isso ocorreu por um curso natural de suas vivências, visto que desde muito jovem era engajado e militante nas questões sociais. Além disso, vivenciou a experiência, na França, de ser um exilado, ao lado de vários outros que também fugiam das ditaduras em seus países (Polônia, Portugal, Angola). Suas primeiras fotografias foram dos “. . . emigrados e clandestinos. . .” (p. 41) e, posteriormente, seu primeiro grande trabalho foi direcionado, como já mencionado, a fotografar as mazelas da fome na África. Assim, o fotógrafo explica: “. . . Quando me perguntam como cheguei à fotografia social, respondo: foi como um prolongamento de meu engajamento político e de minhas origens.” (p. 41).

Recorda (Salgado, 2013/2014) que desde que trabalhava como economista, em suas passagens por Ruanda, percebia a desigualdade social. Via trabalhadores nas plantações de café sem condições dignas de trabalho, bem como sem uma remuneração que pudesse ao menos possibilitar o mínimo de uma qualidade de vida. Detalha dizendo: “. . . Era como se pagassem para consumir o café que eles mesmos produziam. Além disso, o conforto, a saúde e todas as necessidades básicas desses homens eram sacrificados. . .” (p. 42). E explica: “. . . foi esse mundo digno e privado de quase tudo que decidi retratar, por meio das minhas fotografias, a uma sociedade europeia suficientemente alerta para ouvir um apelo.” (p. 42,).

Salgado esclarece que por conta da sua formação acadêmica conseguia fotografar considerando o contexto, de modo que entendia os seus retratos como a sua forma de contar a história que estava observando, e escreve:

A fotografia para mim é uma escrita. É uma paixão, pois amo a luz, mas é também uma linguagem. Poderosíssima. Quando comecei, não tinha limites. Queria andar por todos os lugares onde minha curiosidade me levasse, onde a beleza me comovesse. Mas também por todos os lugares onde houvesse injustiça social, para melhor descrevê-la.” (Salgado 2013/2014, p. 43).

Em 1975 foi contratado pela agência *Gamma*, lugar que trabalhou até 1979. Antes havia trabalhado por um ano na *Sygma*. Elucida que sempre que ocorria um acontecimento no mundo, se voluntariava para cobrir por meio das reportagens e a agência fazia a função de distribuir o material para as revistas. Era tanto a sua vontade em fotografar que, por muitas vezes, saía de uma reportagem e se deslocava diretamente para outra, viajando entre países sem voltar para Paris. (Salgado, 2013/2014)

De acordo com Salgado (2013/2014), o seu interesse estava voltado mais em histórias em longo prazo do que em eventos pontuais, quando se tratava em fotografar; e complementa: “. . . A meu ver, minhas imagens nunca estão prontas. O que me interessa é produzir relatos fotográficos decompostos em diferentes reportagens, distribuídas ao longo de vários anos.” (p. 47). Explica que, só retornando ao lugar por diversas vezes, sente ser possível transmitir, por meio das fotografias, as histórias desse ambiente em específico, do seu povo e de todas as emoções ali vivenciadas. Assim, percebe uma consistência em seu trabalho fotográfico, acreditando que isso se estende a sua vida como um todo, de forma que há uma conexão coerente entre o seu trabalho e aquilo que entende sobre si, e diz: “Hoje quando olho para trás, vejo uma harmonia entre o que eu sou, o que eu faço e de onde venho. . . .” (p. 48).

Salgado (2013/2014) também esclarece que, para poder fotografar, não basta observar enquanto espectador aquilo que está ao redor. É necessário que o fotógrafo se disponha a fazer parte da história que está retratando, precisando estar conectado com o seu objeto, de modo que “. . . o fotógrafo sabe que assistirá a algo inesperado. Quando ele [o fotógrafo] se funde com a paisagem, com o lugar, a construção da imagem acaba vindo à tona diante de seus olhos. . . .” (p. 50).

Esse modo de trabalho também perpassa a escolha do fotógrafo por fazer fotos apenas em preto e branco, de forma que Salgado (2013/2014) explica seus motivos e significados. No início da sua carreira, por solicitação das revistas, registrava imagens em cores. No entanto, via como algo desfavorável para a realização do trabalho. Esclarece que nesse período,

. . . antes da existência do digital, os parâmetros da fotografia em cores eram muito rígidos. Com o filme em preto e branco era possível fazer superexposições e depois recuperar as fotografias em laboratório, até chegarmos exatamente ao que sentíamos no momento do clique. Na fotografia em cores isso era impossível. . . . (p. 127).

Por conta dessas questões técnicas das fotografias em cores, S. Salgado precisava descartar vários retratos, descontinuando a sequência do trabalho realizado, o que lhe trazia desgosto. Já as fotos em preto e branco, como podiam ser recuperadas, havia a possibilidade de serem usadas de forma sequencial e sem descartes, de modo que até mesmo as que não saíam muito boas compunham o trabalho. O fotógrafo salienta que a questão da continuidade sempre foi muito importante, tanto que, com a mudança das fotografias analógicas para as digitais, pôde organizá-las de segundo a segundo, trazendo ainda mais organização para o seu trabalho. (Salgado, 2013/2014)

Para além disso, ainda no que tange à questão das cores, Salgado (2013/2014) elucida que ao editar as fotografias em preto e branco, é possível sentir novamente as emoções que haviam emergido quando estava imerso no lugar que fotografara outrora. Esclarece que, no começo, quando ainda se dispunha a fotografar em cores, tinha um apreço muito grande pelo vermelho e o azul. No entanto, isso fazia com que se distraísse do que lhe era importante: os sentimentos que estavam sendo retratados naquelas fotos. Assim, salienta:

Com o preto e branco e todas as gamas de cinza, porém, posso me concentrar na densidade das pessoas, suas atitudes, seus olhares, sem que estejam parasitados pela cor. Sei muito bem que a realidade não é assim. Mas quando contemplamos uma imagem em preto e branco, ela penetra em nós, nós a digerimos e, inconscientemente, colorimos. O preto e branco, essa abstração, é, portanto, assimilado por aquele que o contempla, que se apropria dele. (Salgado 2013/ 2014, p 128).

Em 1979, Salgado (2013/2014) conta que saiu da agência *Gamma* e foi para a agência *Magnum*. De acordo como fotógrafo, as duas empresas foram muito importantes durante a sua jornada na carreira fotográfica, sendo que a primeira lhe ensinou muito sobre o ofício e a segunda lhe deu mais oportunidades para a ampliação do seu trabalho. Nesse mesmo momento de mudança no âmbito profissional, ele e a esposa também passavam por transformações pessoais: descobriram que esperavam o segundo filho e que este era portador da síndrome de Down. Nesse sentido, precisaram se inteirar sobre as questões relacionadas à deficiência, tema que até então não fazia parte de suas existências. O fotógrafo descreve que esse fato trouxe a sua vida “. . . grandes e dolorosas aventuras. . .” (p. 59), e que, para além disso, Rodrigo – filho com síndrome de Down – fez que com que

ele mudasse a sua percepção de mundo e conseqüentemente as suas fotografias. Explica: “Ele me levou a olhar para os rostos de outro modo, abordar os seres humanos de maneira diferente. . .” (p. 59).

No mesmo ano que entrou para a agência *Magnum*, Salgado (2013/2014) explica que conseguiu retornar ao Brasil, por conta da lei da Anistia. Desde 1977 estava empenhado em registrar por meio de sua arte a América do Sul, que, assim como a África, era de suma relevância na sua vida. Elucida que a sua infância foi permeada de referências sobre países que compunham o continente. A agência que estava quando deu início a essa jornada – *Gamma* – não se interessava em fotos vindas desses países, mas mesmo assim precisava fazê-las, bem como ir até esses lugares para que pudesse se sentir mais próximo de sua terra natal. Quando recebeu a anistia, pôde integrar fotografias de diferentes regiões do Brasil ao seu projeto, que durou sete anos, finalizando em 1984. As fotografias registradas nessas viagens deram origem ao primeiro livro que ele e Lélia produziram, intitulado *Outras Américas*. Fotografias que também foram premiadas pelo o *Prix de la Ville Paris*.

Voltando a sua passagem pela *Magnum*, Salgado (2013/2014) pontua que atuou em parceria com essa agência durante quinze anos, durante os quais foi possível agregar muito conhecimento. Era uma realidade de trabalho também permeada por muita disputa entre os fotógrafos. No entanto, salienta que quando começou a trabalhar nessa agência já tinha estabelecido muitos contatos com jornais e revistas, que solicitavam diretamente o seu trabalho. Foi em uma dessas vezes, que o jornal *NewYork Times* solicitou uma reportagem sobre o recém-eleito, Ronald Reagan, presidente dos Estados Unidos da América. Explica que essa foi uma experiência marcante da sua carreira, tanto em aspectos positivos quanto negativos.

Salgado (2013/2014) conta que estava na hora e no lugar certo quando o presidente sofreu um atentado e registrou os disparos dos tiros contra essa figura pública. Essas fotografias foram todas vendidas, mas ao mesmo tempo se deu conta que a sua história enquanto fotógrafo poderia ser reduzida a esse registro – tamanha a repercussão –, mesmo já tendo um trabalho profundo e extenso de fotografias realizadas pela África e pela América Latina. Ele e Lélia decidiram não mais permitir a publicação daquelas fotografias, com a finalidade de evitar esse rótulo. No entanto, o fotógrafo admite que o dinheiro recebido dessa reportagem específica, lhe auxiliou na manutenção de seus projetos pessoais no que tange a fotografia, os quais margeavam os trabalhos que lhe eram encomendados pelas agências.

Entre esses projetos paralelos, dedicou-se a um entre os anos de 1984-1992, que tinha por objetivo fotografar “. . . o fim do trabalho manual em larga escala. . .” (p. 33, Salgado, 2013b), que deu origem ao seu livro denominado *Trabalhadores*. Contextualiza que nessa época estava ocorrendo a revolução industrial, resultando em um descarte de um tipo de mão-de-obra que antes era amplamente usada. Ou seja, a mão-de-obra humana estava sendo substituída por ferramentas resultantes de avanços tecnológicos no setor da eletrônica e da robótica, de modo que a exigência do mercado, agora era de uma mão-de-obra qualificada (Salgado, 2013/2014). Mais tarde esse trabalho foi o pontapé de um outro projeto do fotógrafo, que falaremos adiante.

Ainda dentro da *Magnum* conheceu outros fotógrafos com as mesmas aspirações que as dele, isto é, realizar um trabalho contínuo “. . . que não seguiam as notícias imediatas, mas, sim, o curso do mundo. . .” (p. 61). Propôs então à agência “. . . unidades de produção. . .” (p. 61) para proporcionar uma maior coerência aos seus trabalhos – dele e desses outros fotógrafos. Entretanto, a ideia não foi aceita e depois disso, após dois anos refletindo sobre, optou por deixar a agência. (Salgado, 2013/ 2014).

O fotógrafo explica que, nessa altura de sua carreira, já tinha várias de suas fotografias publicadas, bem como já havia realizado diversas exposições em museus com o seu trabalho (Salgado, 2013/2014). Também tinha contratos firmados “. . . com a *Paris Match*, a *Life*, a *Stern* e o *El País*. . .” (p. 62) para o lançamento de um novo projeto: *Êxodos*. Como havia uma negativa por parte da *Magnum* em criar uma equipe para esse tipo de trabalho, ele e Lélia resolveram dar passos próprios em relação a isso e, em 1994, fundaram a *Amazonas Images*, uma agência com o objetivo de cuidar apenas da produção de Sebastião Salgado (Salgado, 2013).

A ideia do novo projeto – *Êxodos* –, conforme Salgado (2013/2014), surgiu ao final de sua jornada para registrar as fotografias para o projeto *Trabalhadores*. Neste projeto que se dedicou a fotografar a classe proletária, percebeu que homem rural, que havia migrado para os centros urbanos por conta da necessidade das indústrias, agora estava sendo descartado pelos mesmos que antes o viam como necessários. Isso fez com que houvesse uma superpopulação desempregada nas cidades, o que o fotógrafo descreveu como “. . . tragédias humanas geradas pelo desaparecimento da mão humana no processo industrial. . .” (p. 76). Nesse sentido, percebeu a necessidade de contar a história das consequências disso no dia-a-dia dos sujeitos que por isso passaram, pois, em seu olhar, essa mudança, no que tange à sociedade, trouxe reestruturações fundamentais às famílias. (Salgado 2013/2014)

Explica que, nesse momento da história, as indústrias, que antes estavam alocadas em países ocidentais, estavam mudando suas estruturas físicas para países orientais, em que a mão-de-obra era mais barata. O que fez com que também houvesse grandes deslocamentos da população, em que o autor detalha as consequências:

Várias catástrofes urbanas que hoje observamos nos países do hemisfério Sul se devem a esses grandes deslocamentos planetários do sistema industrial. Eles geraram a nova sociedade de consumo dos países em desenvolvimento, a aceleração da produção barata, a concentração da população, o surgimento das megalópoles. Pela primeira vez na nossa história, a maioria dos seres humanos vive em cidades. E a maior parte desses novos cidadãos vive muito mal. (Salgado, 2013/2014, p.77-78).

Salgado (2013/2014) salienta que percebeu que isso era um movimento em nível mundial e que, em geral, estava sendo sustentado por uma lógica econômica que desfavorecia a maior parte da população e beneficiava a pequena parte que restava dessa equação. Esclarece que esse acúmulo exagerado de pessoas nos centros urbanos fazia com que fosse favorável manifestações degradantes da experiência humana em existir, tais como “. . . precariedade, violência, epidemias... . .” (p. 78). No entanto, esse projeto não teve apenas o objetivo, segundo o fotógrafo, de retratar as mazelas humanas, mas também de “. . . mostrar essas pessoas em trânsito, sua coragem diante do desenraizamento, sua incrível capacidade de adaptação a situações em geral muito difíceis . . . mostrar que cada um à sua maneira, todos manifestam no mundo seu espírito de iniciativa . . .” (p. 78). Nesse sentido, deparou-se com situações que faziam emergir o horroroso e o belo do ser humano; porém, aquilo que era degradante impactou o fotógrafo de maneira profunda, fazendo com que adoecesse tanto física quando psiquicamente.

Enquanto isso acontecia, também percebia que, a cada vez que retornava ao Brasil, constatava que a sua lembrança infantil da fauna e da flora, ricos na região da fazenda do seu pai, ficava cada vez mais distante da realidade. Assim, sua experiência com *Êxodos*, bem como com o desaparecimento das florestas, as quais compunham a sua lembrança infantil, fez com que o seu olhar ficasse atento à destruição que o ser humano estava infligindo ao planeta. Mesmo em meio a tanta destruição, Lélia teve a ideia de reflorestar a região em torno à fazenda, fundando o Instituto Terra. No início, a ideia foi considerada “. . . maluca. . .” (p. 97) por muitos que a ouviram, mas conseguiram alguém que acreditasse na ideia e que lhes ajudaram a colocar em prática o projeto de reconstituir a flora e a fauna nativa. (Salgado, 2013/2014)

No que tange ao projeto, foi um amigo que o estruturou, visto que não entendiam sobre a reconstrução de ecossistemas. A meta inicial era replantar mais de 2,5 milhões de árvores nativas da região, bem como trazer cerca de 200 espécies da fauna. O maior apoio veio do governo federal, mas também conseguiram apoios de empresas privadas e fundações brasileiras e estrangeiras. Em 1999, foram plantadas as primeiras mudas e o fotógrafo explica que, inicialmente, era difícil acreditar que elas iriam se desenvolver. No entanto, em 2000 estavam crescendo e já atingiam cerca de 70 centímetros de altura. Em 2013, o projeto já havia conseguido replantar cerca de dois milhões de árvores com uma variedade de 300 espécies e com uma projeção de replantar mais 50 milhões de árvores até 2050. (Salgado, 2013/ 2014)

Salgado (2013/2014) ainda salienta:

Muitos animais voltaram. Até mesmo a onça, o maior animal de nossa cadeia alimentar silvestre. Se ela voltou, porque encontra alimento. O que significa que a cadeia alimentar foi estabelecida. . . . Não demorou muito para que Lélia e eu percebêssemos que devíamos contar uma história fotográfica que nos mostrasse toda a beleza do mundo. O início de tudo, pois ao recriar essa floresta estávamos recriando um ciclo de vida. (p. 99)

Dessa maneira, Salgado (2013/2014) explica que foi essa experiência, com o Instituto Terra, que o levou a ir fotografar algo que não estava presente como ponto central do seu trabalho: a natureza, mais especificamente, aquela que ainda não havia sido tocada pelo homem. Até então havia fotografado as questões sociais e tinha como primeiro plano das suas fotografias o homem. Nesse novo projeto não deixou de fora essa figura, mas foi em busca de vivências de homens mais integrados à natureza. Em 2013, foi publicado o livro *Gênesis* (Salgado, 2013) e sobre este, detalha:

“Gênesis” me fez ter consciência de que de tanto nos afastarmos da natureza, com a urbanização, nos tornamos animais muito complicados; de tanto nos tornarmos estrangeiros no planeta, nos tornamos seres estranhos. Mas não se trata de um problema insolúvel. A solução passa pela informação – e ficarei feliz se puder ter contribuído com ela. (Salgado 2013/ 2014, p. 145)

Depois desse trabalho, o fotógrafo lançou outros livros, mas iremos finalizar por aqui, pois entendemos que cumprimos o objetivo de contar a biografia do fotógrafo e, a partir disso, ainda percebemos quão intrínseca ela é com a história de construção de cada trabalho fotográfico, visto que o próprio S. Salgado expõe que sua obra é extensão daquilo que vivenciou com o passar dos anos. E tendo esse aporte biográfico, agora, podemos nos adentrar de forma mais detida a obra *Êxodos* (2000/2016a), para que seja possível entender

o contexto em que essas fotografias foram retratadas e, assim, possamos realizar uma análise que, além de se pautar em nossa experiência com a arte e nas contribuições teóricas psicanalíticas sobre o desamparo, também esteja fundamentada no que é singular dessa obra.

2.2. *Êxodos*, os Detalhes Desse Projeto

Êxodos foi um projeto que durou seis anos, de 1994 a 1999 (Salgado, 2013), e que Salgado (2013/2014) sentia estar especialmente envolvido, visto a sua própria trajetória como migrante: da zona rural para a urbana, de uma cidade a outra, do Brasil para França. Como já explicitamos anteriormente, a ideia, segundo o fotógrafo, surgiu no final do projeto *Trabalhadores*, e trazia coerência à sua proposta em contar uma história de forma que trouxesse continuidade, pois as transformações econômicas que estavam ocorrendo em escala mundial, faziam com que a população migrasse em todos os cantos do mundo. Explica que, para além da sua história pessoal como migrante e a sua experiência com o projeto *Trabalhadores*, seus projetos anteriores tanto na África quanto na América Latina, fizeram com que fosse gestando a obra *Êxodos* (2000/2016a), pois em todos os lugares que passava percebia grupos/pessoas se deslocando quando a situação em suas cidades e/ou países de origens já não mais forneciam o que era necessário para a vida. Isso nos faz pensar que há motivos singulares, mas também compartilhados, que fizeram (e fazem) as pessoas se deslocarem de suas terras natais. O próprio fotógrafo explica que os migrantes sempre saem de suas terras forçosamente por motivos distintos, mas que de alguma forma se ligam entre si, os quais podem ser: guerra, violência, pobreza, repressão, fome, medo, entre outros (Salgado, 2000/2016a).

Durante os anos que perduraram a realização desse projeto, Salgado (2000/ 2016a) salienta que viajou por 40 países, alguns que já conhecia por sua trajetória como fotógrafo e economista, outros que estava conhecendo pela primeira vez. No entanto, tinha um único objetivo: retratar e relatar “. . . a história da humanidade em trânsito. . .” (p. 7). Aclara que tal projeto provocou intensas mudanças, pois acreditava que estava imune a se chocar com as tragédias humanas, visto que já havia presenciado muitas delas. Além disso, acreditava que, apesar de a humanidade ter problemas, sentia que estava ocorrendo um esforço para um caminho mais positivo de existência. No entanto, a experiência com *Êxodos* (2000/2016a) lhe abalou muito, pois percebeu que, até então, não tinha visto nada parecido

ao que tange à violência despendida de um ser humano para o outro, a ponto de não acreditar mais no futuro da humanidade.

Ao mesmo tempo em que isso lhe abalava, também encontrava pessoas que lhe proporcionavam perspectiva, pois mesmo vivendo em situações deploráveis, que segundo o fotógrafo, “. . . justificariam ira e amargura. . .” (p. 7), mantinham “. . . a dignidade, compaixão e esperança. . .” (p. 7). Comenta que, com esse projeto, conseguiu visualizar de forma mais clara os problemas que assolam a humanidade, os quais elenca:

Somos afetados pela brecha cada vez maior que separa os ricos dos pobres, pelo acesso à informação, pelo crescimento populacional do Terceiro Mundo, pela mecanização da agricultura, pela urbanização galopante, pela destruição do meio ambiente, pelo fanatismo nacionalista, étnico e religioso. (Salgado 2000/ 2016a, p. 7-8).

Salgado (2000/ 2016a) entende que toda essa gama de problemas faz com que as pessoas tenham que se locomover, pois a migração⁴ tornar-se uma consequência desses movimentos do mundo. Salienta que, na história da humanidade, sempre ocorreu as migrações. No entanto, o livro *Êxodos* (2000/ 2016a) retrata o que ele entende ser algo que está se dando por motivos diferentes de outrora, específicos da nossa época. Para tentar contemplar o que viu durante as viagens, dividiu o livro em quatro partes:

. . . a fuga dos migrantes, dos refugiados e das pessoas deslocadas em diferentes pontos do mundo; a tragédia sem paralelo da África; o êxodo rural, o conflito de terras e a urbanização caótica na América Latina, e imagens das novas megalópoles asiáticas. . . (p. 8).

O fotógrafo, na primeira parte do livro, explica que os refugiados e as pessoas deslocadas não almejam uma vida diferente tal qual o migrante, pois os primeiros são pessoas em fuga dos seus lares por medo; já o segundo sai em busca de esperança de algo melhor. Detalha que mesmo a motivação das saídas de suas terras natais serem diferentes para cada grupo, todos estão saindo por razões que fogem dos seus domínios, seja a violência ou a pobreza. Os migrantes, nessa primeira parte do livro, aparecem indo, em geral, para o Estados Unidos ou para a Europa, com a esperança de saírem de países do Terceiro Mundo e ir para um lugar com mais oportunidades de trabalho. Já os refugiados e as pessoas deslocadas, por diversas vezes, mesmo tendo desejo de voltarem, acabam realizando rompimentos definitivos com suas terras natais. (Salgado, 2000/2016a)

⁴ Até esse momento do texto, a palavra migração está sendo usada por nós apenas no sentido de deslocamento, englobando o que Salgado (2000/2016), na verdade, diferencia em migrantes, refugiados e pessoas deslocadas.

Na segunda parte do livro, Salgado (2000/2016a) se dedica a falar apenas de um continente: o africano. Um lugar que, em 30 anos, sempre visitou, seja como fotógrafo ou como economista, e com exceção de Moçambique, presenciou apenas a sua deterioração causada “. . . pela pobreza, fome, corrupção, despotismo e guerra.” (p. 18). Salienta a situação de Moçambique, pois, depois de muitos anos de uma intensa guerra civil, os refugiados conseguiram retornar aos seus lares. No entanto, Angola e sul do Sudão, na época que registrava as suas fotos, ainda continuavam em guerra e suas populações vendo-se obrigadas a se refugiarem. O fotógrafo ainda evidencia que o continente africano parece ser esquecido, e isso lhe fica claro desde que fotografou Ruanda, em 1994, quando em uma guerra civil perderam-se mais de um milhão de vidas e pouco foi realizado por países do primeiro mundo da Europa, ou pelos Estados Unidos para interromper as mortes em massa. E diz: “A África foi traumatizada pelo sofrimento e pelo desespero.” (p. 18).

Já na terceira parte do livro, o fotógrafo concentra-se em expor as fotografias que registrou na América Latina, mostrando a movimentação dos produtores rurais para a zona urbana e as consequências dessas migrações. O êxodo rural se inicia por conta das dificuldades financeiras que os pequenos produtores enfrentam, diante da competição desigual com aqueles que são abastados financeiramente e se beneficiam por conseguirem as terras mais férteis. Essa disputa de classes na zona rural deixa os pequenos produtores em desvantagem e faz com que eles tenham que migrar para a zona urbana em busca de algo que possam sustentá-los financeiramente. Salgado (2000/2016a) expõe que há certa resistência de alguns grupos, mas sem grandes resultados em conseguirem permanecer em suas terras. Os resultados são “. . . vastas metrópoles incontroláveis como a cidade do México e São Paulo, rodeadas de favelas onde se apinham os migrantes. . .” (p. 19). (Salgado, 2000/2016a)

E por fim, na quarta e última parte do livro fotográfico, Salgado (2000/2016a) mostra os seus registros de trânsito de outro continente: a Ásia. Este, segundo o fotógrafo, sofreu com as mesmas mazelas da América Latina, de migração intensa de população rural para a zona urbana, mas com o acréscimo que também o continente estava sofrendo com um índice altíssimo de natalidade. A junção desses dois fatores fez com que o crescimento das cidades asiáticas fosse tão intenso quanto os vistos na América Latina. Entretanto, Salgado (2000/2016a) descreve que se diferenciava por ser um crescimento demasiadamente abrupto em todas as vertentes, mesclando as favelas com os grandes núcleos financeiros.

O fotógrafo explica que, mesmo passando por todas essas adversidades, as pessoas estavam sempre dispostas a serem fotografadas, e acredita que era uma forma de poderem serem vistas pelo mundo e que suas dores pudessem ter voz. Mas, independentemente dos desejos daqueles que estavam sendo registrados, sempre deixava claro que os fotografava com o objetivo de denunciar o que estava lhes ocorrendo. E explicita suas reflexões diante de tamanha tragédia em escala mundial, vista no projeto *Êxodos* (2000/2016a):

Mais do que nunca, sinto que a espécie humana é uma só. Há diferenças de cor, de idioma, de cultura e de oportunidade, mas os sentimentos e as reações das pessoas se parecem muito. Elas fogem de guerras para esquivar-se da morte, migram para melhorar de vida, edificam novas vidas em países estranhos, adaptam-se a condições extremamente adversas. Em todo lugar, impera o instinto individual de sobrevivência. Mesmo assim, como espécie parecemos propensos à autodestruição. (Salgado, 2000/2016a, p. 15).

Percebemos com essa citação (e também com toda a trajetória, que tentamos mostrar, do fotógrafo até esta obra) a potência dessas fotografias, a qual nos deixou arrebatados. Uma trajetória em que vida e obra se entrelaçam fazendo emergir fotografias únicas e com uma singularidade que consente, a quem se dispõe a contemplá-las, ter uma experiência, também, única.

3. PSICANÁLISE E ARTE

Neste capítulo abordaremos a interlocução entre a psicanálise e a arte, passando pelos entendimentos de S. Freud e de D. Winnicott. Posteriormente, afunilaremos a nossa exposição trazendo questões sobre a estética da recepção, pois entendemos ser preciso compreender também a relação da obra com quem a contempla, visto que estamos na posição de espectador ao analisar a uma obra de arte. E por fim, também iremos trazer as especificidades da fotografia enquanto objeto de análise, tentando elucidar como esse objeto pode contribuir ou limitar a nossa percepção.

3.1. Uma Breve Exposição Sobre a Interlocução de S. Freud com a Arte

A psicanálise e a arte têm uma relação muito estreita desde a origem da primeira, visto que o seu fundador tinha grande apreço pelas artes e também pela literatura. Tanto era a sua admiração que não faltava em sua casa e no seu ambiente de trabalho produções artísticas, bem como obras literárias. S. Freud usava dessa aproximação entre psicanálise e arte para construir a sua teoria e aprofundar os seus pensamentos. (Autuori & Rinaldi, 2014; Corrêa, 2008). Isso foi tão bem estabelecido em sua obra que fez com que muitos psicanalistas que vieram posteriormente, também se aproximassem das artes para encontrar pontos de confluência, mas da mesma forma estimulou um outro movimento, isto é, a arte em busca da psicanálise como referência (Corrêa, 2008).

Rivera (2005) ainda nos recorda que há outro ponto que aproxima a psicanálise e a arte. Explica que a arte do século XX (arte moderna) e a psicanálise foram pensadas na mesma época, o que faz com que elas tenham as mesmas fontes inspiradoras e carreguem características próprias de seu tempo. Isso não quer dizer que havia uma relação explícita entre ambas, tanto que Freud, inclusive, não apreciava a arte moderna e recorria à arte clássica para fundamentar/exemplificar/elaborar a sua teoria.

Autori e Rinaldi (2014) oferecem um caminho por onde, na obra de S. Freud, podemos encontrar referências sobre a interlocução entre a psicanálise e a arte. Adiantam os autores que é inútil tentarmos limitar esse encontro por apenas um viés, visto que o próprio Freud fez uso dessa interlocução de diversas maneiras, as quais, por vezes, são contraditórias; porém não excludentes. Os autores trazem quatro formas de pensar a relação entre a psicanálise e a arte que encontraram ao se debruçarem nos escritos de Freud: (1) autor e obra em um vínculo bilateral, em que tanto a obra pode ser analisada tendo em

conta as vivências do artista quanto é possível analisar o artista pelos traços de sua obra; (2) as relações entre a arte e o artista com a realidade; (3) a arte como parceira da psicanálise para a elucidação dos conceitos teóricos; (4) contribuições da psicanálise ao processo de criação artístico. Então, com a ajuda desses autores, vamos percorrer, de forma sucinta, algumas obras de Freud, para que possamos entender esses quatro pontos de aproximações entre a psicanálise e arte percebidas por eles.

Para o primeiro ponto, os autores citam duas obras em que o pai da psicanálise se detém a realizar análises com objetivo de entender o psiquismo dos artistas que a conceberam ao passo que compreende a sua obra, e explicam que “. . . a obra [é posta] no divã e Freud se coloca no lugar de analista do artista.” (p. 305). Um desses textos é “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (Freud, 1910/1996d) e o outro é “Dostoiévski e o parricídio” (Freud, 1928/1996o).

Resumidamente, Freud (1910/1996d) recorre a uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci, juntamente com a sua extensa obra produzida, para elaborar uma análise psicanalítica dos processos psíquicos do artista e, por consequência, trazer luz aos seus estudos psicanalíticos. Podemos exemplificar essa postura do psicanalista no seguinte trecho: “O quadro [Sant’Ana com Dois Outros] contém a síntese de sua infância: os detalhes devem ser explicados relembando as impressões mais pessoais da vida de Leonardo.” (p. 120). Essa mesma atitude frente a uma produção artística é encontrada em Freud (1928/1996o), visto que o autor faz uma tentativa de analisar a personalidade de Fiodór Dostoiévski, mas agora por meio das obras literárias deixadas pelo o escritor. Podemos notar a postura do psicanalista no seguinte trecho do texto:

A inequívoca vinculação existente entre o assassino do pai em *Os Irmãos Karamassovi* e a sorte do próprio pai de Dostoiévski já impressionou mais de um dos seus biógrafos . . . Do ponto de vista da psicanálise . . ., somos tentados a ver nesse acontecimento o trauma mais severo e encarar a reação de Dostoiévski a ele como o ponto decisivo da sua neurose. (p. 192, *itálicos do autor*)

Freud (1913/1996e) explica que a ligação entre a obra e a história do artista é um dos temas mais interessantes e frutíferos para serem estudados dentro da psicanálise. No entanto, quem se propõe analisar uma obra de arte (seja ela, literária, plástica, fotográfica) precisa estar atento para não realizar um estudo psicanalítico “. . . selvagem. . .” (p. 258) em que se analisa o artista sem proporcionar um *setting* analítico adequado (Paim Filho, 2016). Este mesmo autor sugere que Freud (1928/1996o) incorreu nesse erro, visto que teve o objetivo de analisar a personalidade do escritor literário por meio de suas obras. E por

aproximação, podemos estender essa mesma falha para o exemplo anterior (Freud, 1910/1996d). De qualquer forma, não podemos negar as contribuições que esses textos trazem para o aprofundamento da teoria.

Indo para a segunda abordagem, listada por Autuori e Rinaldi (2014), que Freud utiliza para aproximar arte e psicanálise, chegamos às discussões que o autor realiza para entender como o artista e a arte habitam e se relacionam com a realidade. Freud (1913/1996e) explica que quando um artista expõe sua obra na realidade externa, o faz com a intenção de contentar um desejo que não pode ser satisfeito de outra forma, o que nos faz lembrar o mecanismo da sublimação.

Torezan e Brito (2012) explicam que esse mecanismo de defesa não foi trabalhado por um texto específico pelo pai da psicanálise; no entanto, há menções e ampliações que vão sendo realizadas ao longo da obra. Soares e Coelho (2014), acompanhando o posicionamento de Joel Birman, não entendem a sublimação como um conceito, mas sim como uma noção. Justificam o seu modo de pensar pelo fato de Freud não ter se dedicado a trabalhar esse tema de maneira formalizada. No entanto, há autores que concedem o status de conceito à sublimação (Torezan & Brito, 2012; Oliveira & Albuquerque, 2014; Mendes, 2011; Martins, 2011).

Entre os textos que trazem questões referentes a essa temática, Freud (1914/1996g) esclarece que o processo sublimatório se caracteriza por o indivíduo, por meio de um mecanismo de defesa, alterar o objeto de destino da pulsão sexual. Isso faz com que se torne possível um distanciamento da pulsão de uma satisfação sexual e, por consequência, permite que o indivíduo responda às reivindicações do seu ideal de ego, sem sofrer com o recalçamento. No entanto, para que isso ocorra, o indivíduo há de fazer um esforço para realizar um desinvestimento de libido do objeto sexual, direcionando essa libido para si mesmo, para posteriormente realizar um investimento libidinal em um objeto que não tenha finalidade sexual. Essa compreensão, de acordo com Laplanche e Pontalis (1982/2001), só foi imaginável depois que S. Freud introduziu em sua teoria sobre as questões narcísicas, trazendo para o conceito de sublimação a ideia de investimento no próprio eu, de forma que o ego se torna um intermediário nesse mecanismo de defesa.

Seguindo adiante, Freud (1930/1996p) amplia seu conceito de sublimação e nos mostra que esse mecanismo de defesa é um dos meios que o indivíduo encontra para possibilitar a sua convivência em sociedade. A edificação da sociedade só é possível quando abrimos mão dos nossos desejos mais primitivos, pois se o contrário ocorresse não conseguiríamos construir uma sociedade tal qual conhecemos hoje. Visto isso, a

sublimação faz o papel de desviar a nossa libido para objetos outros diferentes daqueles que respondiam ao nosso desejo primário, evitando a nossa frustração com o mundo externo. Mas, para além disso, o autor também nos mostra que a sublimação é o mecanismo que nos permite a produção de cultura, o que incluiu os trabalhos artísticos, intelectuais, científicos. Ou seja, segundo Freud (1930/1996p), para que se possa realizar produções artísticas, que é o objeto de estudo do nosso trabalho, é necessário que o artista possa direcionar a sua pulsão sexual para um objeto não sexual, encontrando prazer na construção de sua obra. Porém, para além da satisfação do artista, o autor amplia as suas considerações sobre o tema e insere a ideia que aquele que está na condição de espectador usufrui da obra para o mesmo fim: dar vazão aos desejos que de outra maneira não puderam ser gratificados (Freud, 1913/1996e).

O autor aprofunda o tema dizendo que isso é possível tanto para o artista quanto para aquele que aprecia a obra, pois mesmo representando desejos dos mais diversos e primitivos, a obra de arte tem a característica peculiar de transformar o que é horrível (e causa medo) em algo belo e passível de apreciação. Isto é, tanto artista quando espectador estão dispostos a satisfazer os seus desejos mais primitivos por meio da arte, pois estes estão revestidos pelo belo. (Freud 1913/ 1996e)

Com essas ideias em mente, Freud (1913/1996e) nos mostra que por meio arte podemos acessar um espaço em que a onipotência do ser humano pode se satisfazer, pois as produções artísticas habitam “. . .um meio-caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação. . .” (p. 195).

Acrescentando mais um componente a essa discussão, Freud (1908/1996c) já falava do ato de brincar da criança e o comparava com as produções de um artista, explicando que é uma das maneiras de o ser na fase adulta manter o ato de fantasiar. Esclarece que o adulto, independentemente de ser artista ou não, fantasia, mas, diferentemente daquele que produz arte, esconde os seus desejos do mundo. Então, a arte é um modo de brincar, segundo Freud (1908/1996c), que o adulto encontra para aliviar os seus desejos, mesmo inserido em uma realidade que o decepciona e não permite que vivencie os seus desejos de uma forma primitiva. Assim, Autuori e Rinaldi (2014) aclaram que ambos (criança e artista) fazem uso da onipotência e “. . .reedita[m] a realidade da forma que melhor agrada.” (p. 308), seja pela a arte ou pelo brincar.

A terceira maneira de interlocução entre a psicanálise e a arte, abordada por Autuori e Rinaldi (2014), diz respeito ao fato de Freud conceber a arte como auxiliar no entendimento da subjetividade humana e diversas vezes antecipar conceitos psicanalíticos

posteriormente teorizados, de modo que o psicanalista utiliza obras artísticas para fundamentar o seu pensamento.

Em uma das ocasiões em que traz esse tipo de reflexão, Freud (1907/1996b) faz a análise da obra literária do autor Wilhelm Jensen. Percebe que, mesmo se tratando de uma produção artística, nela contém respostas para as limitações científicas no que tange às explicações referentes ao delírio. Se a ciência, até o momento, justificava o delírio por “. . . condições hereditárias e constitucionais . . .” (p. 48), o autor psicanalítico encontra na obra de Jensen paralelos que lhe trazem mais confirmações sobre seus estudos sobre recalçamento e a existência do inconsciente como um fator relevante para o estudo dos delírios - elementos ignorados pelos ditos cientistas da época. Mendes (2005) pontua que, para S. Freud, o artista tem a característica de trazer à tona, por meio da arte, conceitos e ideias de forma quase que intuitiva, os quais para o pai da psicanálise, demandava muito esforço e trabalho para pensá-los. E também nos faz lembrar que um dos conceitos mais centrais da obra de Freud, o complexo de Édipo, foi pensado a partir de uma mitologia grega.

Exemplos desse tipo de uso da arte por S. Freud não faltam em sua obra, e talvez seja interessante citar outros dois, como segue. Freud (1905/1996a) utiliza a visão de Leonardo da Vinci no que tange à pintura (*via di porre*) e à escultura (*via di levare*), para pensar e explicar o ambiente de uma análise. E também temos o autor (Freud, 1916-1917/1996i) trazendo reflexões sobre os atos falhos, utilizando a obra *Wallenstein*, do dramaturgo Friedrich Schiller.

No último ponto a ser mencionado, Autuori e Rinaldi (2014) identificam na obra de S. Freud um esforço para compreender o processo de criação de um artista. Vimos que Freud (1908/1996c) compara o ato de criação ao do brincar, sendo uma das maneiras de conservar no adulto o fantasiar. Então, para entendermos o processo de criação de uma obra de arte, quando nos baseamos em Freud, é importante que possamos entender qual é o processo da fantasia.

Freud (1908/1996c) explica que o sujeito se depara com uma realidade que o frustra e não permite a realização do desejo, de forma que a fantasia se constitui para dar conta de alcançar o desejo. Assim, aclara que as fantasias têm a característica de unir passado, presente e futuro, pois, normalmente, a fantasia emerge quando o sujeito, diante de uma situação do presente, rememora outra experiência de desejo do passado, projetando uma vivência no futuro. O autor, inclusive, traz um exemplo para ficar mais clara a sua afirmação:

Tomemos o caso de um pobre órfão que se dirige a uma firma onde talvez encontre trabalho. A caminho permite-se um devaneio adequado a situação da qual este surge. O conteúdo da sua fantasia, talvez seja, mais ou menos, o que se segue. Ele consegue o emprego, conquista as boas graças do patrão, torna-se indispensável Nessa fantasia, o sonhador reconquista o que possui em sua feliz infância: o lar protetor, os pais amantíssimos e os primeiros objetos de afeto. (p. 138-139).

A partir disso, Freud (1908/1996c) faz a aproximação entre a fantasia e o processo criativo. Esclarece que aquele que produz algo como fruto da sua criatividade, tem uma vivência impactante no presente que o faz rememorar uma vivência do passado, fazendo emergir o desejo de se satisfazer por meio de uma produção criativa. Inclusive o autor explica que a obra traz elementos que denunciam essas experiências (tanto as do presente, quanto as do passado). E salienta, que essa aproximação só é possível de ser pensada, se houver o entendimento de que a criação é uma substituição ou um desdobramento do que ora foi o brincar infantil - produto da fantasia.

3.2. A Vivência Criativa de D. Winnicott e a Arte

Para tentar entender a arte sob a lente de D. Winnicott, passaremos por alguns conceitos do autor para tentar clarificar a nossa ideia. Começaremos expondo sobre os fenômenos transicionais, em seguida sobre o brincar, o viver criativo e a experiência cultural.

Winnicott (1975/1971a) traz algumas pontuações sobre os termos objetos e fenômenos transicionais. Começa explicando que no desenvolvimento do bebê ocorrem dois fatos distintos que se conectam, mas estão separados por um intervalo de tempo. Nos primórdios do desenvolvimento, como parte da estimulação da área oral, o bebê costuma levar a boca partes do próprio corpo. Já com o passar dos meses e avançando no desenvolvimento, consegue perceber objetos externos ao seu corpo e se relacionar com eles, ao invés de apenas se relacionar com o próprio corpo.

O autor chama atenção para o fato que na primeira cena o bebê ainda não reconhece o mundo externo e se vincula apenas com o mundo que é interno. Na segunda cena, então, poderíamos esperar que seria o oposto, ou seja, um elo apenas com o mundo o externo. No entanto, o que Winnicott (1975/1971a) nos mostra é algo diverso, sugerindo a existência de uma zona intermediária em que nos relacionamos com o mundo externo por meio do nosso

mundo interno. Assim, o objeto externo não é reconhecido como algo que concerne inteiramente à realidade externa, mas, também, responde à subjetividade do indivíduo.

Nesse sentido, faz-se necessário entender que isso na vida do bebê vai sendo uma progressão do seu desenvolvimento, visto que quando nasce não há distinção entre o que pertence à realidade externa *versus* mundo interno. Para o bebê que chega ao mundo, interno e externo se aglomera como algo único e, inclusive, com a crença de ser criado por ele. Só com o desenvolvimento é que se torna possível perceber o que está ao redor. Entretanto, para suportar a limitação imposta pela realidade, o bebê experimenta o espaço transicional, na qual o mundo externo é recebido com atribuição de sentido subjetivo. (Winnicott, 1975/1971a)

Essa experiência relatada acima é o que compõe o que o autor chama por fenômeno transicional, sendo o objeto transicional aquele em que o bebê investe a sua libido, tornando o mundo interno e externo compartilhado. É importante salientar que essa experiência vivenciada na infância se prolonga em toda a vida adulta. No entanto, o sujeito desinveste sua libido do objeto transicional e direciona, normalmente, para “. . .interesses culturais. . .” (p. 30), onde surge a “. . .experimentação intensa que diz respeito às artes, à religião, ao viver imaginativo e ao trabalho científico criador”. (Winnicott, 1975/1971a, p. 30)

Podemos pensar os fenômenos transicionais tentando realizar um paralelo, ainda incipiente, com Freud (1913/1996e), que escreve:

A arte é uma realidade convencionalmente aceita, na qual, graças à ilusão artística, os símbolos e os substitutos são capazes de provocar emoções reais. Assim, a arte constitui um meio caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação – uma região em que, por assim dizer, os esforços de onipotência do homem primitivo ainda se acham em pleno vigor. (p. 195)

Freud (1913/1996e), neste trecho, está se referindo aos desejos que podem ser satisfeitos, mesmo diante de uma realidade castradora, usando a arte como via de vazão. No entanto, se trazermos o pensamento winnicottiano para afirmação, percebemos que há uma aproximação, visto que a zona intermediária é justamente o espaço que Winnicott (1975/1971a) nos explica onde há a possibilidade de vivenciar compartilhamento do mundo externo, nas palavras de Freud (1913/1996e) “. . .realidade que frustra. . .” (p. 195), com o interno, novamente Freud (1913/1996e) “. . .mundo de desejos realizados na imaginação. . .” (p. 195), o que no adulto se traduz pela experiência cultural (arte, religião, produção intelectual). Então, uma das perguntas que fica aberta é: a satisfação do desejo se dá no espaço transicional, visto que a arte emerge nesse espaço?

Continuando a exposição de D. Winnicott, vamos adentrar a questão do brincar e do viver criativo, pois é na zona intermediária, a qual já nos referimos, também chamada de espaço potencial, que acontecesse o brincar. Isso porque o brincar não está apenas respondendo ao mundo interno do sujeito, mas também à realidade externa, sendo uma sobreposição daquilo que está dentro e do que está fora (Winnicott, 1975/1971b).

Nesse sentido, o brincar se traduz pelo movimento de a criança trazer para o espaço potencial algo do mundo concreto e neste depositar algo único que integra o seu mundo interno. Diz Winnicott (1975/1971b): “Sem alucinar, a criança põe para fora uma amostra do potencial onírico e vive com essa amostra num ambiente escolhido de fragmentos oriundos da realidade externa. . . .” (p. 76). Assim, o brincar não é algo resumido ao mundo infantil, visto que o próprio autor já nos disse que a zona intermediária se estende até a vida adulta, só que de outras formas, pois o brincar está relacionado a viver criativamente, e explica o autor: “É no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação.” (Winnicott, 1975/1971c, p. 79)

Winnicott (1989/2011) defende a ideia de que todos os indivíduos são criativos, partindo do pressuposto que a criatividade está ligada com a percepção do ser em se sentir existente. O sujeito existente, nos termos que o autor propõe, está vinculado com o fato de se sentir potente o suficiente para colocar em prática aquilo que é do desejo, afastando-se, de um lugar não-criativo, o qual se caracterizaria por uma resposta ao desejo de outrem. Ou seja, um estar no mundo com mais preponderância do “. . . fazer-pelo-impulso. . .” (p. 23) está vinculado a viver de forma criativa, enquanto o “. . . fazer-reactivo. . .” (p. 23) responde a uma adaptação ao outro necessária para a sobrevivência.

Esclarecendo essa ideia, Winnicott (1989/2011) pontua para que nos primeiros contatos do bebê com o mundo, se for possível encontrar uma mãe que possa se adaptar às suas (do bebê) necessidades, será, também, viável vivenciar a onipotência de ter criado o mundo, sendo este o seu primeiro ato criativo. Isso ocorre, pois no início da vida o bebê não está preparado para perceber um mundo fora de si, pois ainda não tem recursos suficientes para entender esse mundo - recursos que vão se desenvolvendo com o próprio curso da vida - e assim, precisa de um cuidador disposto a responder a essa sua necessidade.

Assim, o autor concede destaque ao fato de que a base da construção da criatividade está na infância, tendo em vista que para vivenciar a criatividade, é importante estabelecer estruturas sólidas dessa experiência nos primeiros anos de vida. O ser que consegue ser criativo, já adulto, mantém o olhar infantil para o mundo, o qual se qualifica na crença de ter os recursos necessários para criar tudo que vê, e para além disso, conserva um olhar

infantil de quem olha, para o que está ao redor, como se fosse a primeira vez. (Winnicott, 1989/2011)

Nessa exposição, Winnicott (1989/2011) deixa claro que viver criativamente, apesar de poder ter aproximações com as produções artísticas, não está ligado em ser ou não um artista. Poder exercer a criatividade está vinculado a poder existir no mundo com todas as particularidades próprias daquele ser em específico, vale dizer, atrelado a um sentimento de estar vivo. Quando um artista coloca a sua arte no mundo, pode fazê-lo como uma das suas formas de sua existência, o que pode caracterizar um viver criativo; no entanto, cada ser, em sua singularidade, tem formas diferentes de existir e mostrar quem é ao mundo e fazer isso é viver criativamente. Como o autor explica, para a criação artística há de se ter um talento específico, diferentemente do viver criativamente, que todo ser tem o potencial de experimentar quando vive uma vida com sentido.

Trazer a questão da criatividade winnicottiana, faz-nos refletir sobre a nossa pergunta referente a interlocução entre Freud e Winnicott. Se viver criativamente é se permitir fruir a própria singularidade de ser, não podemos pensar que dar vazão aos desejos integra a existência do ser? E considerando que a criatividade emerge na zona intermediária, talvez, fique mais plausível a nossa ideia de que os desejos podem emergir nesse espaço que Winnicott conceituou. Assim, também podemos conceber que há uma proximidade entre uma das formas que Freud pensou a arte com a maneira que Winnicott a refletia. Também nos arriscamos em supor, que, talvez, o pai da psicanálise, já havia observado o que seria posteriormente denominado de fenômenos transicionais, mas tinha outras preocupações em sua teoria.

Voltando para a questão da experiência cultural, Winnicott (1975/1971d) traz a ideia de que esta é algo pertencente, de forma compartilhada, à humanidade. Isso significa que todos os sujeitos inseridos na cultura tanto podem colaborar ou usufruir dessa experiência. Visto isso e o que introduzimos sobre o brincar e o viver criativo, o que podemos entender é que a experiência cultural é uma forma de brincar do ser adulto, isto é, de viver criativamente. Na verdade, o autor explica que a experiência cultural é um alargamento do brincar e se situa no espaço potencial, tanto quanto o brincar, o que se pode entender como uma evolução dos fenômenos transicionais para o brincar e deste para a experiência cultural.

Nesse sentido, ganhamos mais argumentos para compreender a arte como uma das formas que o ser humano pode viver criativamente, pois o artista contribuiu, a partir do seu sentido único em ver o mundo, com a experiência cultural. Brinca com os seus

instrumentos de trabalho (máquina fotográfica, pincel, folhas, telas, lápis, etc.) e coloca no mundo algo único. Utiliza algo do meio externo para depositar o seu mundo interno, de forma que a sua criatividade possa emergir. No entanto, essa exposição serve para deixar claro que, apesar da arte poder se enquadrar como uma vivência criativa, não se pode incorrer no erro de que a criatividade se resume a isso, pois como vimos, viver com significado é o que determina se podemos ser criativos ou não para Winnicott (1989/2011).

3.3. O Impacto Estético de uma Obra de Arte

A relação entre a psicologia e a estética não é algo contemporâneo. Na verdade, é algo prévio a própria psicologia científica, sendo que a estética abriu os caminhos de interlocução com a psicologia que estava por chegar ao mundo científico (Frayze-Pereira, 2005). A estética é uma área de estudo estabelecida no século XVIII por Baumgarten (Frayze-Pereira, 2005; Kauffmann, 2008; Otavio & Dionisio, 2014), e tinha como estrutura o pensamento “. . . de que a Beleza e seu reflexo nas Artes representavam um tipo de conhecimento sensível, confuso e inferior ao racional, claro e distinto. . .” (Frayze-Pereira, 2005, p. 31), o que não torna difícil o entendimento do porquê da aproximação da psicologia em direção a estética, visto que aquela chegou trazendo estudos de aspectos mais fundados na subjetividade. Mas para além da aproximação com a psicologia, o autor entende que se faz necessário compreendermos como a psicanálise se aproxima da arte e, consequentemente, dos pensamentos estéticos (Frayze-Pereira, 2005c).

Para falar sobre a relação da estética com a psicanálise, podemos começar nos remetendo a Freud (1919/1996j). Nesse texto, o autor trabalha com o conceito de *Unheimlich*, que já fora traduzido de diversas maneiras: o infamiliar, o inquietante, o estrangeiro, o estranho. Como o próprio tradutor (Freud, 1919/2010) explica, essa palavra que não encontra traduções suficientemente satisfatórias, visto que essa diversificação de traduções também ocorre em outras línguas. Por exemplo, no espanhol essa palavra é traduzida tanto como *Lo siniestro* quanto *Lo ominoso*.

De acordo com o autor (Freud, 1919/1996j), a estética é um estudo das “. . . qualidades do sentir. . .” (p. 235) e, na sua época, havia poucas pessoas interessadas no assunto. Esclarece que, de uma maneira geral, quando algum analista se dedicava ao estudo da estética, dirigia-se especialmente aos sentimentos entendidos como positivos, deixando de lado aqueles que causavam estranhamento e despertavam o medo, o horror, a repulsa e a aflição. (Freud, 1919/1996j)

Essa distância que nos colocamos daquilo que nos é terrível, inquietante, não é algo inesperado, visto que Freud (1919/1996j) defende que o que emerge e nos assusta, também é algo familiar. Um sentimento já conhecido, mas que nos provoca angústias terríveis. Assim, o autor esclarece que esse afeto outrora foi reprimido e assim deveria ter permanecido, mas algo faz com que emerja e em nós faz ressoar.

Então, com essa explanação, percebemos que no contato com uma obra de arte, podemos ter sentimentos que nos remetem tanto a conteúdos positivos quanto negativos. E se nos lembrarmos do que Freud (1913/1996e) nos disse, notamos que esses sentimentos estão ligados aos conteúdos referentes a nossa história. Desejos que encontram um lugar para vazar e se satisfazer. No entanto, não são apenas desejos do artista que se satisfazem na produção da obra, mas também do espectador que se disponibiliza a contemplar.

Mas como vimos, Freud também teve outras posturas frente à obra de arte, o que foi denominado por alguns (Kobori, 2013; Rea, 2009) de psicanálise aplicada. Kobori (2013) aclara que a psicanálise aplicada se define pela utilização do método psicanalítico fora do contexto clínico. E Rea (2009) recorda que S. Freud, em “Moisés de Michelangelo” (1914/1996f), mantém essa postura; ou seja, compreende a obra tal qual fosse um paciente dentro da clínica e teoriza sobre ela. Mas podemos recordar outros (Freud, 1910/1996d; Freud 1928/1996o), como vimos na exposição da primeira seção deste capítulo.

No entanto, Rea (2009) admite que S. Freud não se restringiu a esse tipo de análise e reconheceu que há uma relação entre o olhar do espectador e a obra de arte, o que nos permite falar sobre a estética da recepção, ao passo que o espectador também se insere no campo da criação. Tendo isso em vista, um autor contemporâneo (Frayze-Pereira, 2005) vai trazer um olhar mais aprofundado sobre o lugar do espectador na contemplação de uma obra de arte.

Frayze-Pereira (2005) abrange a interlocução entre a psicanálise e a arte, primeiro, se perguntando se é possível sair de uma lógica em que a arte fica a serviço da psicanálise como mera ilustração da teoria, vale dizer, em que a psicanálise é aplicada ao objeto de arte e este acaba sumindo junto com sua singularidade. Esse olhar, aparentemente, preocupado com essa temática, surge ao perceber que há aproximações, que denomina como “. . . selvagens. . .” (p. 36), de analistas com objetos de arte. Esclarece que isso pode ocorrer quando ao invés de nos atentar para o fenômeno que pode emergir no contato com a obra ou com o outro, tendemos a realizar interpretações que tem o objetivo de desvendar a verdade – da obra, ou até mesmo do artista que a produziu. (Frayze-Pereira, 2005)

Assim, Frayze-Pereira (2005) defende a ideia de que a aproximação entre o que ele chama de “. . . experiência estética e experiência psicanalítica. . .” (p.23) é possível, mas não se nos concentramos na ideia da aplicação da psicanálise sobre a arte, como se a última fosse um objeto que se curva às reivindicações teóricas e conceituais da primeira. Ao contrário, o autor entende que o espaço de confluência entre arte e psicanálise ocorre quando se pode compreender a psicanálise como um conhecimento resultante do contato com a obra de arte, ou seja, a psicanálise está “. . . *implicada*. . .” (p. 23, *itálico do autor*) no objeto.

Continuando a clarificação, o autor pontua que, no entanto, não se pode refutar o fato de que a psicanálise tem em seu cerne um caráter investigativo com o objetivo de edificar a sua teoria, mas que o ponto de partida para que isso aconteça, na verdade, é um lugar dúbio, visto que no mesmo lugar que se investiga também ocorre a prática da clínica psicanalítica. Assim, há de se ter disposição para escutar o outro e conseguir trazer compreensões daquilo que emerge no contato e que, efetivamente, transcende qualquer forma de representação. (Frayze-Pereira, 2005)

Tendo isso em vista, é que Frayze-Pereira (2005) esclarece o entrelaçamento entre a psicanálise e a arte, o qual dá origem ao que entende por estética da recepção. Explica que o artista, ao colocar uma obra de arte no mundo, cria uma oportunidade de o espectador entrar em contato com algo único e que até então não estava disponível. Uma experiência que surge de algo perceptível aos sentidos e que, ao mesmo tempo, faz emergir emoções que não podem ser capturadas pela concretude da realidade. Em suas palavras pontua: “. . . pensar esteticamente supõe fazer contato com esse campo de passagem entre o não-ser artístico e a forma perceptível, assim como pensar psicanaliticamente implica transitar entre o não-dito e o dizível.” (p. 24)

Com essa citação de Frayze-Pereira (2005) pensamos uma questão: o impacto estético surge no espaço transicional? Entendemos, a priori, que o impacto estético permite a criação de um espaço de interlocução entre aquilo que é objetivo e que responde ao mundo externo e aquilo que é subjetivo e que responde ao mundo interno, visto que esse impacto surge “entre” o concreto e o não palpável. Isso nos dá uma ideia de uma terceira zona, a qual, arriscamo-nos supor, permeia o espaço transicional proposto por Winnicott.

Elucidando um pouco mais, o autor (Frayze-Pereira, 2005) explica que quando um artista expõe uma obra de arte tem a intenção de que esta seja apreciada e, para isso ser possível, é necessário que haja um espectador disposto. Pois, em seu ponto de vista, para além da apreciação da forma física e concreta de uma obra de arte, esta tem a característica

de permitir o surgimento do que é tácito. Dessa forma, se na psicanálise estamos na posição de analista/pesquisador indo a busca daquilo que está para além das palavras, na arte, enquanto espectador, podemos estar na mesma posição, visto que sempre há algo que não foi possível de ser representado naquilo que está sendo exposto. O autor diz que “. . . há sempre um resto, sempre algo de não-dito ou de não-figurado, sempre há algo não-pensado, sempre um horizonte de irrepresentável nas bordas da representação.” (p. 25). Assim, podemos pensar que o espectador de arte está no “. . . campo da criação. . .” (p.26), de modo que tanto olhando para o outro, quanto para uma obra de arte, não se pode acreditar que haja uma verdade única, pois aquilo que emerge é produto daquele que aprecia. (Frayze-Pereira, 2005)

Trazendo essa ideia de que o espectador está no campo da criação, Frayze-Pereira (2005) nos permite pensar em novos questionamentos e complementar o anterior. Para Winnicott (1989/2011) a criatividade é traduzida por aquilo que podemos transmitir que de nós é mais singular e, visto isso, a ideia de que o impacto estético emerge no espaço transicional ganha um pouco mais de coerência. Parece-nos razoável afirmar que o impacto estético é um viver criativo (ao molde winnicottiano), já que ao nos propormos contemplar uma obra, inserimos no mundo um significado único que emerge “entre” o observador (realidade interna) e a obra (realidade externa). Uma experiência que reflete a nossa capacidade de brincar, ao passo que permitimos ser afetados pela obra, bem como nos colocamos no mundo a partir dela.

Por fim, surgiram também alguns questionamentos sobre o inquietante, os quais emergiriam seguindo o mesmo raciocínio anterior. Freud (1919/1996j) entende a estética, como já vimos, enquanto as qualidades do sentir. Mas dentre essas possibilidades do sentir se interessa por uma específica, o inquietante. E explica “. . . é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.” (p. 241). Compreendemos, pelo viés freudiano, que o inquietante seria aquilo que veio à tona, mas deveria estar recalado. No entanto, se lermos essa frase com os preceitos winnicottianos em mente, talvez, podemos supor que o inquietante é aquilo que não encontrou, até então, espaço no ambiente para existir em sua singularidade. Com essa premissa em mente, juntamente com as nossas questões anteriores, perguntamos: o surgimento do inquietante é uma das nossas possibilidades de viver criativamente? E sendo assim, podemos supor que o inquietante surge no espaço transicional? Essas perguntas também nos invadem por entendermos que, dentre tantas outras emoções e várias possibilidades de sentir, o impacto estético pode fazer

emergir também o inquietante. Mas nos parecem perguntas que não tem espaço para serem respondidas agora; então, seguiremos o curso do objetivo deste trabalho.

3.4. Fotografia: Limites e Ampliações

Khoury (2015) e Volpe (2007) explicam que desde o início do pensamento psicanalítico há uma afinidade com a arte fotográfica, visto que diversas vezes o próprio S. Freud recorria à técnica de produção da fotografia para ilustrar, metaforicamente, as suas explicações sobre o aparelho psíquico. Entretanto, Khoury (2015) compreende que a interlocução entre a psicanálise e a fotografia vai além do que a comparação realizada pelo pai da psicanálise, a partir do momento que se pode entender que o produto da arte fotográfica opera como uma maneira “. . . de representação e linguagem.” (p. 97)

Khoury (2015) alerta que, apesar de a fotografia poder realizar o feito de registrar uma imagem do mundo, o produto final não é comparável à realidade, visto que há vários elementos incidindo sobre o registro fotográfico: o recorte que o artista efetua da realidade que está sendo contemplada, a qual é impregnada por sua visão de mundo; as ferramentas tecnológicas que são utilizadas para que se chegue a versão final de uma fotografia; e o olhar de quem a contempla. Explica que no instante seguinte a foto ser concretizada, o cenário já se torna outro, bem como a fotografia não é capaz de manter as mesmas características da realidade, o que promove “. . . um hiato. . .” (p. 97) com o mundo que foi capturado pela lente. (Khoury, 2015)

Volpe (2007) concorda com Khoury (2015), mas acrescenta que, justamente por conta dessa diferença - entre aquilo que foi retratado e aquilo que está registrado na fotografia - é que se torna importante para se analisar uma fotografia, entender contexto que ela foi retratada, bem como a intenção do fotógrafo ao realizá-la. Fazer esse movimento é percorrer nuances íntimas da fotografia e do que elas podem nos proporcionar. O autor argumenta que, fotografias com elementos parecidos, por exemplo, duas pessoas nuas, podem ter sentidos diferentes, a depender do objetivo daquele que a retratou e também do contexto histórico, cultural e social. (Volpe, 2007)

Souza (2015), ampliando a ideia, discorre sobre o instante e o permanente de uma fotografia. Está nomeando como permanente a paisagem que se conserva, ou seja, que estava lá antes do retrato e lá continuará para que outras pessoas apreciem, como o “. . . céu, mar, areia, montanhas . . .” (p. 111); e como instante o que é único para aquela foto específica, como “Luminosidade, bruma, figura humana naquele ambiente . . .” (p. 111).

Explica que, paradoxalmente, a fotografia se compõem de traços permanentes e de instantes capturados pela lente, os quais não poderiam se manter no mesmo lugar (a fotografia) se não fosse o olhar interpretativo de quem retrata e apreende o momento.

Esclarece que esse tipo de olhar não se resume a quem retrata, mas sim se expande para quem aprecia e também para quem se aventura em escrever sobre esse objeto que rompe com o tempo. Interpretações que são carregadas pela subjetividade de cada um e que por isso tem seus limites, partindo do pressuposto que o ser humano não é onipotente. Assim, tanto fotografar quanto apreciar a produção dessa ação é se permitir interpretar. (Souza, 2015)

Para além disso, Souza (2015) aclara que o registro fotográfico é uma “. . .ficção. . .” (p.112) que descola o momento do tempo, e traz uma lembrança diferente daquela perpetrada pela nossa memória, a qual é imbuída de interpretações e significados subjetivos. Aponta para o fato de que as fotografias podem dar a falsa impressão, por sua característica de fixar o tempo em uma imagem, de que são imutáveis e que trazem uma verdade única que não está aberta a questionamentos. No entanto, uma fotografia só pode se tornar viva pelo olhar de quem a aprecia, pois é este olhar que atribui sentido e significado. Assim, a fotografia mostra a sua dualidade: enclausura a imagem, mas que se torna viva com o olhar do sujeito que a aprecia.

Acrescentando algumas ideias, Khouri (2015), explica que é nessa fenda temporal que se abre entre a realidade e a ilusão registrada pela fotografia é que emerge algo que se esgueira, que foge aos sentidos, mas que ao mesmo tempo promove um novo significado para quem contempla, o que faz o autor afirmar, que nesse momento, o método psicanalítico entra em funcionamento. Explana que o registro fotográfico, por conta de misturar realidade com ficção, faz com que um estranhamento se manifeste, o que, muitas vezes convoca o psicanalista a refletir sobre o que está ocorrendo.

Volpe (2007) também traz algo sobre essa peculiaridade da fotografia em relação à temporalidade. Acredita que há uma admiração pela arte fotográfica, precisamente por conta de o registro fotográfico trazer à vista aquilo que está no passado e que não se tem mais acesso. Esclarece que há algo dual nessa experiência, pois ao mesmo tempo em que o retrato permite uma conexão com aquilo que está ausente e que está situado no passado, também o localiza no presente. Dessa maneira, a fotografia tem em si a singularidade de promover uma ruptura no tempo que só pode ser preenchida pelos significados daquele que se depara com a obra.

Volpe (2007) explica que fotografia encontra morada e “. . .penetra em nós, deixa marcas, podendo ser evocada e relembrada com suas nuances, distorções e silêncios.” (p. 29). Assim, é no contato com que é esse tipo de produção artística que o momento retratado se torna vivo, pois além de penetrar o espectador, revela-o. No entanto, o autor reitera a importância de se estar ciente de que não há como esgotar esses sentidos. O que é uma afirmação que conduz a nossa experiência frente à obra de Sebastião Salgado, visto que não temos a intenção de esgotá-la em seus significados; e nem poderíamos fazê-lo.

Aprofundando essa questão, Volpe (2007) aclara que a fotografia tem o atributo de ser apreciada com os sentidos do tato e da visão e a partir disso propicia um ponto de convergência entre quem a retrata com quem a contempla, pois mesmo que em posições distintas têm a oportunidade de se expressarem por meio dessa produção artística. Para além disso, mas ainda pensando nas posições do fotógrafo e do espectador, o registro fotográfico tem como característica permitir o extravasamento da visão de mundo de cada um, visto que quando fotografamos o fazemos a partir da nossa história, bem como quando contemplamos a obra.

Volpe (2007) também traz contribuições sobre a postura do fotógrafo, a qual também tem sua parcela dual. Ao mesmo tempo em que precisa se manter “. . .passivo. . .” (p. 37), permitindo que as imagens penetrem as lentes da sua ferramenta de trabalho, também necessita trazer uma postura “. . .ativa. . .” (p. 37) para ter a audácia de se introduzir em ambientes e/ou episódios em que nem sempre é convidado a estar. E amplia o seu pensamento trazendo situações específicas:

As fotos de uma guerra, deterioração urbana, instantâneos familiares, aqueles instantes decisivos - aqui e *ali* . . . são mais que cenários de fragilidade, desamparo, humilhação e terror... Desvelam contínua e paradoxalmente o humano, o milagre da sobrevivência - a (resistente) irrupção da vida! Ao tentar congelar um instante, as imagens desvelam sentidos, ampliados pela palavra, com base na ilusão e rememoração, em crenças, saberes e expectativa. O que significa que existe sempre, como dissemos, um interjogo no olhar do fotógrafo com o fotografado e deste com a imagem construída; entre quem se acerca da fotografia e as lembranças suscitada... . . .” (Volpe, 2007, p. 37-38)

Assim, Volpe (2007) explica que a fotografia permite que seja possível refletir sobre o que está exposto no mundo, pois quando nos dispomos a estar conectados a ela, podemos apreender os não-ditos e nos transformar em “. . . testemunhas e parceiros da experiência . . .” (p. 41), de modo que quando conseguimos escrever sobre essa vivência é possível construir uma narrativa que confere significado.

4. O DESAMPARO E SEUS DESDOBRAMENTOS: EM BUSCA DE SENTIDOS

Nosso objetivo neste capítulo é realizar as análises das fotografias tendo como base a noção do desamparo, de forma a fazer um paralelo entre arte e psicanálise, buscando construir possíveis sentidos a partir do material analisado. Para isso, iremos percorrer seis fotografias, as quais foram escolhidas, conforme comentado na Introdução, pois acreditamos que poderão nos auxiliar a pensar sobre os desdobramentos da vivência do desamparo.

Também queremos ressaltar que, apesar de no decorrer do texto aparecer conjecturas, hipóteses sobre os pensamentos, sentimentos, emoções daqueles que foram fotografados, a nossa intenção não é analisar quem está na fotografia, mas, sim, a partir dessas conjecturas, as quais, para nós, se referem às nossas associações livres, podermos pensar sobre o que é particularmente humano e que atravessa a todos ao que tange a vivência do desamparo. Desse modo, é importante salientar que o nosso objetivo não é analisar o desamparo na vivência, especificamente, dos migrantes/refugiados, pois entendemos que essas fotografias falam do que é humano de uma forma dilacerada e a nossa tentativa é traduzir isso de uma maneira que possamos nos reconhecer nessas emoções e sentimentos.

É importante ressaltar que a obra fotográfica de Sebastião Salgado que estamos analisando, não se resume apenas aos registros fotográficos, pois o fotógrafo traz, em um encarte, a contextualização de suas fotos, bem como seu olhar, também, por meio das palavras. Para as análises iremos utilizar tanto o seu registro fotográfico quanto as contribuições de cada fotografia trazidas no encarte, visto que Volpe (2007) nos atenta para a importância de contextualizar a fotografia para que possamos captar aquilo de mais íntimo que ela tem a intenção de retratar.



Fotografia 1

Fonte: Salgado, S., 2000/2016a, p. 29.

A primeira fotografia que iremos analisar foi concebida em 1997, na cidade de Tijuana, no México. Salgado (2000/2016b) explica que tal cidade faz fronteira com os Estados Unidos e era usada por aqueles que estavam migrando ilegalmente das terras mexicanas para as terras estadunidenses. O fotógrafo conta que atravessar essa fronteira era demasiadamente perigoso, visto a própria barreira metálica que separava os dois países, mas também por conta dos 2200 policiais que a patrulhavam. Explica que, anteriormente à instalação da cerca metálica, havia em torno de 100 policiais vigiando a travessia.

Além da barreira física e humana que foram instaladas, os policiais também contavam com instrumentos de alta tecnologia que, até então, apenas eram usados pelas Forças Armadas: infravermelho que detectava movimentos humanos a seis quilômetros de distância, bem como sensores instalados abaixo da terra, estrategicamente alocados nas trilhas mais utilizadas para a travessia, a qual, normalmente, era realizada nos períodos noturnos (Salgado, 2000/2016b). No entanto, mesmo com todo esse contexto, Salgado (2000/2016b) descreve a fotografia acima da seguinte forma: ". . . dois migrantes em Tijuana contemplam esperançosos o território americano através de frestas na barreira de aço. . ." (p. 2).

Dita as circunstâncias em que a fotografia foi registrada, iremos começar as nossas análises assim como começamos a nossa composição teórica sobre a noção do desamparo,

pelas construções freudianas. Faremos isso com a intenção de, por meio das fotografias, figurarem o que antes estava expresso por palavras.

Bom, se estamos falando de desamparo, pelo olhar freudiano, estamos também nos referindo às tensões internas que não encontram recursos no ambiente externo para serem descarregadas e ficam alheias à satisfação (Freud, 1950/1996q). Assim, para falar de migrantes que supomos vivenciar o desamparo, o qual, particularmente sob o nosso olhar, parece estar estampado na fotografia, precisamos entrelaçar o nosso olhar com o do fotógrafo. No entanto, entendemos que, para, além disso, a vivência do desamparo que, por ventura esses migrantes experimentaram, só é possível tornar-se vívida aos nossos olhos, pois reconhecemos em nós aquilo que nos foi transmitido pela fotografia. Por isso, quando discorremos sobre as nossas suposições sobre as existências desses migrantes, estamos nos referindo a uma experiência humana compartilhada, mas que, em situações limites, tais como as retratadas por Sebastião Salgado, deixam expostas, como uma ferida não cicatrizada, aquilo que todos vivenciamos.

Salgado (2000/2016b) já deixou explícito, não só por recursos fotográficos, mas também pelas palavras escritas, que os migrantes deixam os seus países sem intenção de regresso, e o fazem por sentirem que as suas necessidades mais primárias não podem ser saciadas. E o que nós fazemos quando estas nossas necessidades não podem ser saciadas? Vemos migrantes nas fotografias, mas estamos, essencialmente, falando de nós, espécie humana. Sem as necessidades saciadas, talvez fiquemos acuados, por vezes vorazes, mas, as duas formas (ou várias outras possibilidades que possam surgir, dependendo de cada existência humana) parecem-nos meios para nos defender daquilo que julgamos ser o fim da nossa existência. Especificamente nesta fotografia, segundo o artista, o que lhes assola é a pobreza, a qual faz com que deixem as terras mexicanas. Mas que pobreza é essa? Supomos que a saída do lugar de origem dos migrantes represente a nossa impossibilidade humana de permanecermos vivos em um lugar que não mais fornecem recursos, sejam afetivos, psíquicos, físicos, ou recursos que podem se tornar necessários para cada ser humano em específico. Mas essa pobreza nos remete, principalmente, a uma terra sem mais a capacidade de fornecer aquilo que é necessário para que o sujeito ao menos sobreviva, de forma que o ambiente que se torna pobre, também se torna insuficiente.

Nesse sentido, a nossa primeira suposição do surgimento do desamparo é anterior ao registro fotográfico, mas que não deixa, perante o nosso olhar, de estar vivo na fotografia. Assim, em termos winnicottianos, podemos escrever que o ambiente falhou e não foi suficientemente bom para a existência humana; já quando nos remetemos aos pressupostos

freudianos, podemos compreender que a terra de origem não ofereceu “. . . viveres. . .” (Freud, 1950/1996q, p. 379) para que houvesse uma experiência de satisfação dos seres humanos que nela habitavam. Mas mesmo partindo de uma experiência não suficiente, ou sem os viveres necessários, o desamparo parece emergir como uma forma de sobrevivência, pelo menos no caso desta fotografia, em que olhamos para dois corpos vivos e esperançosos olhando para as terras estadunidenses, as quais ainda são desconhecidas. Ou seja, após uma suposta vivência de desamparo, ainda há como, literalmente, caminhar e chegar a outro destino.

No entanto, quando pensamos no desamparo como uma forma de sobrevivência, causa-nos um estranhamento, visto que o primeiro pensamento que nos vem é que no desamparo não se encontra vida, mas é um pensamento que nos parece equivocado, visto que só há possibilidade de desamparo enquanto há vida. Morte e vida caminham juntas, em uma dança que permite a vida acontecer. Falando em morte e vida, Freud (1920/1996k) nos traz essa dicotomia com as concepções de pulsão de vida e de morte. Se fôssemos levar as últimas consequências o nosso pensamento, ou seja, que não há vida no desamparo, a tendência éramos encontrar apenas, por exemplo, fotografias que representassem a morte, visto a nossa hipótese sobre a vivência de desamparo registrada nessas imagens. Mas não é, apenas, o que se encontra na fotografia acima (tampouco na obra completa do fotógrafo), ao contrário, já que emerge uma emoção, traduzida pela palavra esperança, no próprio artista ao registrar essa imagem.

Assim, um dos caminhos que esta fotografia e a história que a contextualiza nos faz pensar, é como o desamparo está intrínseco à vida. E que não há apenas destruição nesta experiência, pois tal como os migrantes que abandonam suas terras e mesmo assim têm a capacidade em continuar caminhando e olhando com esperança para o desconhecido, nós também somos dotados dessa capacidade. A nosso ver, estamos espiando, junto com os migrantes, através dessa barreira, nuances da criatividade humana, a qual possibilita uma experiência de um sentir-se inteiro. Pensamos que alguns podem chegar perto de uma barreira, seja ela física, como na foto, ou psíquica, e acreditar que a partir dali não há mais para onde ir, pois nada se vê, nada se pode fazer contra a força daquilo que impede a continuidade. Mas outros, como nessa fotografia, são curiosos, querem olhar mais de perto aquilo que lhes parece desconhecido e nesse olhar mais profundo descobrem aberturas, brechas pelas quais podem olhar e quiçá caminhar. Então, um dos rumos que esta fotografia nos faz pensar é no desamparo como um desconforto que move o sujeito a fazer algo para sair desse lugar insatisfatório, como um bebê que chora para pedir alimento para a sua mãe.

Continuando a discorrer sobre as experiências de desamparo e sobrevivência, percebemos que o título dessa primeira seção do livro é “Migrantes e refugiados: o instinto de sobrevivência”, o qual corrobora com a ideia que neste caso a sequência da vivência do desamparo aparece como proteção à vida, como uma possibilidade de sobreviver ao caos, permitindo um olhar em direção oposta àquele ambiente insuficiente. No que tange ao caos, Winnicott (1988/2000f) escreve que este surge quando há uma interrupção na existência do ser; ou seja, quando há uma intrusão ambiental, de forma que a recuperação de um estado mais integrado é possível por meio da retomada da continuidade do ser, do encontro com um ambiente que forneça o que é necessário para o ser em desenvolvimento. O caos para o autor é sinônimo de desintegração e afirma que se esses momentos forem demasiadamente longos, o caos passa a fazer parte da constituição do sujeito. Pensando conforme conduzimos o entendimento sobre o desamparo, podemos compreender que o caos emerge diante uma situação de desamparo, mas, para além disso, o que persegue em nossa mente é a pergunta: não somos nós todos constituídos de caos em maior ou menor grau? Isso nos faz pensar novamente em como o desamparo se torna intrínseco à vida tal qual o caos, bem como nos leva a refletir que em nós habitam tanto estados de mente que entrevêm a barreira como intransponível, quanto estados de mente que são suficientemente criativos para chegar perto da barreira e vislumbrar possibilidades.

Indo adiante e retomando as pontuações do fundador da psicanálise sobre a noção de desamparo. Ele explica que as tensões internas são compostas por angústias, as quais emergem em uma situação de risco de vida para o ser que as sente. Isto é, o desamparo ocorre frente a uma situação de risco em que não há recursos para permanecer. Explica que o recém-nascido depende do outro para mudar o ambiente externo e diminuir as angústias, pois ainda não tem os recursos para fazê-lo (Freud, 1926/1996m). Se fôssemos pensar em termos winnicottianos, parece-nos que podemos aproximar essa ideia freudiana do entendimento de ambiente e mãe suficientemente bons, visto que esses conceitos pressupõem uma dependência do bebê em relação ao que lhe é externo. No entanto, Winnicott (1963/1983b) vai além e supõe que essa dependência do bebê existe para que possibilite algo que já é próprio do sujeito.

Atentando-nos a isso, refletimos que, no caso dessa foto, possivelmente há recursos internos naqueles que estão sendo retratados, visto que conseguiram chegar à beira de outro país; ou seja, encontraram ferramentas próprias para caminhar e sonhar com um novo lugar. Paradoxalmente, ao mesmo tempo, não há recursos, ou melhor, não há os recursos

suficientes, já que estão em busca de algo que possa lhes satisfazer, o qual é traduzido por este novo lugar sonhado.

Supomos, então, que esses recursos não são inesgotáveis e que a ideia de um novo lugar surge, possivelmente, com a fantasia de serem amparados, de poderem descarregar as suas tensões internas e serem saciados em seus desejos. Mas isso parece surgir no campo da idealização, em que, talvez, estejam se protegendo da realidade para que a angústia possa ser suportada, havendo estrutura para permanecerem em (sobre)vida até encontrarem um lugar para viver. Se formos colocar em termos winnicottianos, imaginamos a vida de um bebê que, ao não ter uma mãe suficientemente boa, aguarda, talvez, com a mesma esperança vista pelo olhar de Sebastião Salgado, alguém/algo que possa suprir a necessidade como um ambiente suficientemente bom. Tal qual um adulto, que, por exemplo, idealiza, sonha com um amor para aguentar o desamparo de estar só. Nessa linha de raciocínio, parecemos estar sempre caminhando em uma linha tênue entre aguentarmos o desamparo e buscarmos incessantemente algo/alguém que possa suprir essa falta.

Mas o que tem do outro lado da barreira metálica: sobrevida, vida ou morte? Isto é, qual o caminho do desamparo? Para percorrer essa trajetória, entendemos ser necessário voltar a nossa atenção, primeiramente, para o que poderia ser a situação original do desamparo e acreditamos que essa fotografia pode nos auxiliar nessa intenção.

Freud (1926/1996m), como demonstramos, faz uma busca da cena mais primitiva em que a angústia emerge perante o desamparo. Assim, pensamos, inicialmente, que tal como o autor volta à origem da história do ser humano para entender o desamparo, supomos que os migrantes tentam retornar ao ponto de partida de suas histórias para reescrever seus nascimentos, o qual para o fundador da psicanálise data a primeira experiência de desamparo. Desta maneira, conjecturamos que bebê e homem se misturam, tendo, o último, uma suposta nova oportunidade em nascer, ou renascer, o que nos faz perguntar: o que tem do outro lado? Uma mãe-terra que satisfaz? Ou que abandona?

Parece-nos que antes de atravessar a barreira metálica não há como responder essas perguntas, tal qual um bebê só descobre o que lhe aguarda no mundo extrauterino quando atravessa o nascimento. Desta forma, pensamos que, assim como o bebê é lançado ao mundo extrauterino e espera que algo o satisfaça como o útero lhe satisfazia outrora (Freud, 1926/1996m), o migrante olha para a terra estrangeira com a esperança de que esta possa satisfazê-lo tal qual sua terra natal, talvez, podia fazê-lo em outros tempos. Indo para além disso, quantas vezes ao longo da vida sentimo-nos lançados ao mundo extrauterino, ou seja, lançados ao que nos é ainda desconhecido. Nesses momentos, muitas vezes temos lado a

lado a nossa impotência *versus* a nossa potência, ao passo que nascemos com uma gama de possibilidades de existirmos na vida que se inicia, mas ao mesmo que somos impotentes, dependentes do outro. Ao nos arriscarmos durante a vida a esse desconhecido vivenciamos esse conflito, mas a vida não é desconhecida a cada instante antes de vivenciá-la? Então, para escolhermos viver precisamos conter a ideia que no útero não cabemos mais, na terra de origem não cabemos mais, o instante anterior já não existe mais. Temos que nos movimentar, pois estamos, sempre, desamparados daquilo que era conhecido.

Supomos um olhar pela fresta para observar uma terra de possibilidades sonhadas, a qual pode levar à morte ou à vida, ao amparo ou ao desamparo completo. Homem-bebê que conta com algo/alguém com recursos para além dos seus para satisfazer às suas necessidades, mas que, dependendo do que encontra no mundo externo, fica à deriva. Pensamos, assim, em uma metáfora: terras mexicanas *versus* terras estadunidenses, que representariam, respectivamente, mundo intra e extratrauterino, de forma que a barreira metálica ultrapassada seria a possibilidade de renascer. Mas ao mesmo tempo, uma barreira que, ao nosso olhar, se interpõem de forma dura, enrijecida, empobrecida, mas que olhada de perto tem pequenas aberturas que permitem a vista do outro lado. Pensamos em estados de mentes enrijecidos e que aparentemente se tornam pobres em possibilidades criativas, mas que, como essa barreira, se olhada de perto traz chances de espirmos novos caminhos, talvez, mais férteis. Assim, supomos que isso ocorre também ao nos dispormos a olhar nossos estados mentais mais duros de perto, pois, talvez, desta maneira encontremos possibilidades mais criativas e com maiores probabilidades de essencialmente existirmos. Como dissemos, esta é a ideia que, talvez, os faça estar ali. Dois homens, um agachado e outro em pé. O segundo, talvez, mais disposto a caminhar rumo ao desconhecido, já que está em posição de fazê-lo. Mas o que lhes espera na realidade, para além da expectativa que têm? Quais caminhos o desamparo pode tomar?

Freud (1926/1996m.) entende o nascimento como traumático e primordialmente um momento de desamparo, Winnicott (1949/2000b) pondera e diz que o surgimento do desamparo no nascimento vai depender de como o ambiente está se preparando para receber o bebê. Ou seja, se é ou não suficiente. Dito isto, supomos que, diante de tantas estratégias para impedir de os migrantes ultrapassem a barreira, o ambiente não se mostra suficiente, nem sequer demonstra interesse nesse novo nascimento, nesse caminhar rumo ao desconhecido. No entanto, mesmo desamparados pela terra natal e também pela nova terra - pelo menos nesse primeiro contato - mostraram-se dispostos. . . esperançosos. Talvez, ainda sustentados pela ideia de que podem, finalmente, aliviar suas tensões, obtendo satisfação ao

serem amparados. Pois, nesta foto, mesmo, supostamente desamparados, entendemos que ainda aparecem forças, inclusive, para permanecer de pé. Há vida.

Mas com isso nos perguntamos: quantas demonstrações do desamparo são necessárias para o ser humano ruir? O que, nessa perspectiva, faz o ser morrer física e psiquicamente? O desamparo é motor ou ruína? Bom, não sabemos o final da história destes dois migrantes, passemos para outras fotografias na tentativa de chegar a algumas possíveis respostas sobre os caminhos que serão percorridos depois de ultrapassada a barreira, depois de renascer.



Fotografia 2

Fonte: Salgado, S., 2000/2016a, p. 40.

Em outra parte do mundo, outros migrantes, estamos ainda em 1997, mas agora no estreito de Gibraltar. Pessoas que tentam uma travessia ilegal por águas que ligam a costa marroquina à Espanha. O fotógrafo explica que esta também é uma passagem deveras perigosa e que muitos morreram tentando fazê-la. Conta que tempestades, nesta região, costumam se formar subitamente, de maneira que mesmo sendo curta, a viagem não é isenta de riscos. Salienta que uma vez formada as tempestades, dificilmente os ocupantes

do barco saíam com vida - dentro de um cenário em que a travessia já estava ocorrendo. Barcos eram encontrados destruídos na costa. (Salgado, 2000/2016b)

Tal transporte marítimo, costumeiramente, tentava realizar a passagem nos períodos noturnos e com superlotação, excedendo, assim, os limites de segurança e dificultando a sobrevivência em uma situação climática extrema. Um negócio lucrativo para quem era proprietário dos barcos - tinham um custo em torno de US\$ 4000 e uma renda bruta em média de US\$ 33000. Aglomeravam pessoas que partiam em busca de algo do outro lado das águas. (Salgado, 2000/2016b)

A fotografia que escolhemos para analisar mostra migrantes chegando às terras europeias, depois da travessia noturna. O fotógrafo delineia que os barcos não são visíveis sem o auxílio de instrumentos ópticos e estas ferramentas são utilizadas pelos espanhóis, que patrulham o já conhecido local de passagem, para localizar àqueles que se aventuram nos barcos clandestinos. No momento da fotografia, além da chegada, é registrado o momento em que os migrantes são localizados pelos helicópteros espanhóis; no entanto, aqueles se misturam à mata e somem. E o fotógrafo, diz: “Estes imigrantes completaram com êxito a travessia até a Europa.” (Salgado, 2000/2016b, p. 4)

Se antes, na fotografia registrada em Tijuana, vimos os migrantes em uma posição em que o outro lado ainda era desconhecido, nesta foto percebemos que esses migrantes estão em uma posição diferente: dando os primeiros passos na nova terra para tentar tornar o desconhecido, conhecido. Se antes havia o desejo, supomos que agora o desejo começa a se deparar com a realidade. Mas esse novo mundo que está começando a ser palpável, ainda não é nítido, assim como na foto: não dá para identificar rostos, gêneros, tampouco supor idades. Crianças, adultos? Quem são essas pessoas? Como é esse novo lugar? Seriam essas perguntas que os bebês que chegam ao mundo extrauterino fariam se tivessem recursos para simbolizar?

Lembrando que Freud (1926/1996m) define o desamparo por uma situação de risco em que o bebê não tem os recursos suficientes para sobreviver sozinho, negar o desamparo nesta fotografia supomos não ser uma opção por meio do nosso olhar, visto que tais migrantes passaram por riscos reais para chegar à terra sonhada. Tempestades, patrulhas, águas revoltas . . . o ambiente não parece os querer receber, mas há uma insistência em continuar. Em correr o risco de (re)nascido para encontrar algo que seja supostamente suficiente para viver (e não apenas sobreviver). Para Freud (1926/1996m), um nascimento que por si só é traumático; para Winnicott (1949/2000), um ambiente não suficiente. Mas

nos dois casos, o desamparo. Parece-nos que os migrantes desta foto não chegaram à ruína, mas passaram perto dela.

Os migrantes dessa fotografia, então, nos fazem pensar em como a vida é caminhar o tempo todo em uma linha limite, em que pisar de um lado dessa linha nos leva à ruína e pisar do outro lado nos leva à ideia de um lugar mais satisfatório. Usamos o termo ideia por acreditarmos que a plena satisfação não é possível de ser alcançada, mas sim vivemos na tentativa de alcançarmos momentos em que nos sentimos satisfeitos, os quais, na verdade, com a mesma intensidade que chegam, também podem ir embora. Pensamos, ao ir escrevendo esta frase, nesses migrantes chegando a essa terra desconhecida: imaginamos um sentimento satisfatório, em ter vencido as barreiras que até ali lhe foram impostas e conseguir pisar na terra em que tanto sonhavam até aquele momento. Momentos que podem ser fugazes, mas que não quer dizer que não deixam as suas marcas na história de cada sujeito. Inclusive, entendemos que momentos satisfatórios, ou dizendo em termos winnicottianos, suficientemente bons, podem fazer toda a diferença na história do desenvolvimento do sujeito. Um olhar, um acolhimento, um abraço, uma frase dita no tom certo para aquele momento, uma respiração em sincronia que podem ser organizadores e estruturantes na vida e no desenvolvimento. Dessa forma, pensamos, nessa terra firme que estão pisando estes migrantes, como quando o bebê encontra o olhar da mãe em meio ao caótico mundo externo que está a descobrir. Encontra esse olhar e se sente minimamente amparado para continuar descobrindo os caminhos do seu desenvolvimento.

Amparo e desamparo... parece-nos uma dança em que a vida acontece. Pensamos isso, pois ao mesmo tempo em que falamos sobre o amparo de chegar à terra sonhada, também entendemos que ainda há desamparo. A conquista de chegar ao país estrangeiro ocorre, mas isso não parece ser garantia de serem bem recebidos, pelo contrário. Como a própria fotografia mostra, estão sendo vigiados, perseguidos e precisam se embrenhar no meio da mata para persistirem em sua jornada. Assim, fazendo uma analogia, o nascimento ocorre e encontram um vislumbre do olhar materno (pisando em terra firme), mas precisam continuar, por meio do desconhecido representado pela mata, na tentativa de encontrar um lugar que, de fato, seja suficientemente bom. E assim também é o nascimento. Nascemos e às vezes encontramos o olhar materno acolhedor, mas apenas uma experiência não é suficiente. Precisamos continuar vivendo nesse mundo externo ao útero e desconhecido para, talvez, encontrarmos um ambiente que nos sintamos suficientemente acolhidos.

Pensamos em como o novo, mesmo que esperado e desejado, pode ser assustador, ou melhor, desamparador. Lembramos, assim, tanto do bebê e da mãe que estão nascendo,

bem como em todos os momentos subsequentes da vida em que desejamos nascer em algo novo. Esses momentos por mais que desejados, assim como chegar à terra estrangeira, são novos e, por isso, desconhecidos, de forma que, ao mesmo tempo, se tornam demasiadamente assustadores e, em determinadas situações, paralisantes. A cada passo, ou, fazendo a analogia com o bebê: a cada mamada, esse lugar potencialmente assustador, vai se tornando um pouco mais conhecido e confortável. O migrante-bebê está dando o primeiro passo na terra desconhecida, e este passo foi reconfortante tal como a primeira vez que encontramos o seio, que nos fornece alimento e a vida. No entanto, para continuar a ser acolhedor, além de termos que ser obstinados e acreditar que o seio irá aparecer de novo, também precisamos contar com o fato que ele, realmente, apareça. Ou seja, esses migrantes, assim como nós, dão passos no escuro, no novo, no desconhecido, acreditando que algo bom aconteça, e às vezes, esse nosso investimento traz frutos positivos para nossa vida. Mas, e quando isso não acontece, e o desamparo só aumenta? Estamos cientes que frustrações e desamparos maiores que esses que estamos nos referindo, ocorrem; vale dizer, nem sempre o caminho do desenvolvimento saudável ocorre.

Seguindo as análises e tentando dar conta das proposições freudianas, lembramo-nos sobre suas ampliações sobre o desamparo no que tange a relação do homem com a construção da sociedade, em que o ser sente-se desamparado diante de tamanha força da natureza, vendo-se impelido a abrir mão de seus desejos para edificar a sociedade (Freud, 1930/1996p). Bom, parece-nos inegável que tais migrantes se colocam frente à imponente natureza (ou pelo menos à temeridade de conhecê-la) quando se lançam ao risco de tempestades, tormentas ao navegar pelas águas. Mas todos nós não fazemos isso quando escolhemos viver? Deparamo-nos com a nossa natureza e principalmente com a força da natureza que compõe o mundo. Fazemos isso desde o momento que, também, escolhemos nascer (que não deixa de ser um sim à vida), visto que nos colocamos vulneráveis ao extremo da imperiosa força da natureza. Explicamos: supomos que ao nascer, em termos freudianos, além de vivenciarmos o desamparo por deixarmos de ser satisfeitos tal qual éramos na vida intrauterina, também nos lançamos ao maior risco diante o desconhecido e do qual não há dúvidas da sua ocorrência em algum momento da vida, a morte.

Então, como Freud (1930/1996p) nos ensinou, por conta deste desamparo perante a grandiosidade da natureza, abrimos mão das nossas pulsões mais primitivas para que possamos nos unir aos nossos semelhantes, edificando a sociedade. Assim, retomando a nossa primeira suposição de desamparo, dita ainda na análise da primeira fotografia, em que faltam recursos para a vida na terra de origem, pensamos, agora, que para além de irem

à busca de uma nova terra, os migrantes, talvez, estejam em busca de pares que os acolham. Lembramos de como é comum perceber migrantes formando comunidades com seus semelhantes quando chegam às terras estrangeiras, como se edificassem uma sociedade própria e de pequeno porte. Não é difícil lembrar-se das comunidades japonesas, alemãs, entre outras que encontramos em nosso país. Na fotografia vemos, também, pessoas unidas em um barco, amparando-se umas às outras para enfrentar o que vem adiante: o encontro real com as terras estrangeiras. No entanto, esse amparo compartilhado parece ser anterior à chegada às terras europeias, unem-se frente ao desamparo dos riscos da travessia, como Freud (1930/1996p) nos diz, frente a nossa vulnerabilidade perante uma natureza que se impõe.

Para além de edificar a civilização, o desamparo diante às nossas vulnerabilidades, segundo Freud (1930/1996p), também nos faz criar as religiões. Não sabemos ao certo as motivações internas dos migrantes para realizar a travessia e encarar a força da natureza e os riscos impostos por ela, tampouco suas crenças religiosas e se isso lhes abarcavam de alguma forma. No entanto, acreditamos ser plausível supor que algo os colocou nessa posição onipotente, tal qual um deus, ao passo que se arriscaram à ruína completa ao decidir realizar a travessia mesmo com os riscos reais e climáticos aos quais se expuseram. Ao escrevermos sobre isso, lembramos sobre as proposições freudianas e winnicotianas sobre o narcisismo e sobre a onipotência que é característica de organizações narcísicas. Freud (1914/1996g) nos fala que o narcisismo primário é o investimento do bebê em seu próprio corpo, denominado de autoerotização. Já o narcisismo secundário é a passagem do investimento libidinal no próprio ego para um investimento libidinal em objetos presentes no mundo externo ao bebê. Explica que o bebê faz essa passagem, pois descobre que não é o único ser amado - a chamada ferida narcísica - pela figura materna, de modo que investe nos objetos que estão ao seu redor para que possa ser retribuído e voltar a ser amado. Lembramos dessa passagem em Freud (1914/1996g), pois nos parece que os migrantes, tal como nós fazemos quando precisamos crer em algo que não dominamos (e será que dominamos algo?) e claramente é mais poderoso, como a natureza/a vida, precisamos lidar com o nosso narcisismo. É como se para sobreviver, precisássemos nos colocar tão imperiosos (talvez, impiedosos) quanto à força da natureza que nos cerca. Winnicott (1989/2011) amplia o nosso olhar sobre a onipotência e nos explica que esse modo narcísico de viver no mundo é necessário para o bebê e, mais do que isso, possibilita que o bebê possa exercer o seu primeiro ato criativo. O autor discorre que é na crença de criar o seio da mãe que o bebê pode se sentir existindo e potente quando ainda não pode fazê-lo

sem o auxílio do ambiente. Assim, o ambiente se torna suficientemente bom quando pode receber essa onipotência do bebê, permitindo que ele se sinta criando e experimentando a sua potência criativa. Então, refletimos que para situações limites que, como essas da fotografia, as quais espelham situações da nossa vida em que nos sentimos em uma encruzilhada de vida e morte, precisamos, muitas vezes, sermos onipotentes, narcísicos. Como se ignorássemos por alguns instantes a realidade para podermos seguir adiante. E ao ignorar a realidade, também nos autorizássemos a sermos criativos. Falamos em criatividade, pois não nos parece fora de questão a ideia de que a criatividade também está representada nessa fotografia, visto que entendemos o simples (mas não tão simples assim) ato de saída (da terra natal) e chegada (à terra estrangeira) como uma ação criativa, pois compreendemos esse movimento como uma busca em existir, mesmo no contexto de tamanho desamparo. E não somos nós todos criativos quando optamos pela nossa existência?

Também acreditamos ser importante fazermos uma ressalva. Fizemos uma brincadeira com a palavra imperioso e impiedoso e não sem propósito. Em algumas fotografias a motivação de alguns migrantes em sair de suas terras natais eram determinadas por ações impiedosas de seus pares e semelhantes. Na onipotência, como dissemos, ruína e vida caminham lado a lado e, nesse caso, pensamos que, talvez, o mesmo aspecto, em pessoas diferentes, traz consequências e ressonâncias diferentes. Isso nos faz pensar que não podemos esquecer que, nessa jornada em tentar entender os desdobramentos do desamparo, a história específica de cada indivíduo importa.

Podíamos escolher falar apenas da onipotência. No entanto, outro caminho se mostra ao nosso olhar: sensibilizamo-nos com a ideia de imaginar a proporção do impacto do desamparo nas vidas desses migrantes a ponto a se arriscarem dessa maneira, alicerçados apenas na ideia de algo que poderia ser melhor, de que poderiam viver em outro lugar. Parece-nos que permanecer e não se arriscar à travessia era tão ou, ousamos dizer, mais ameaçador. Isto é, aproximar-se da ruína total para tentar uma possibilidade de não serem engolidos por ela. Supomos que ficar se apresenta como o desamparo total e irreversível, ao contrário de movimentar-se nas águas, que é ao menos uma tentativa de sobrevivência na crença de vida posterior. E como dissemos anteriormente, talvez, podendo não só utilizar a sua capacidade de idealizar, mas também a capacidade de brincar com a realidade, sendo criativo com as possibilidades que estão ao seu alcance, que nesse caso é atravessar o mar.

Pensando nisso, lembramos que se Freud (1926/1996m) expõe que o bebê se sente desamparado em uma situação de risco em não ser satisfeito, Winnicott (1949/2000b) nomeia essa insatisfação como um ambiente que não pode ser suficiente. Adicionando as vivências com a fotografia, entendemos a chegada dos migrantes à terra estrangeira tal como os primeiros contatos do bebê com o mundo externo. Bom, se há de se ter um ambiente suficiente para que o bebê possa se amparar e continuar o seu desenvolvimento, tendo como base as ideias winnicottianas, em que estes migrantes se apoiaram para ter forças para continuar? Se a mãe falha e mesmo assim o bebê se desenvolve, precisa haver outra figura que faça a função materna. Nesse sentido, mesmo não sendo bem recepcionados, talvez, embrenham-se na floresta com a esperança de sobreviver e encontrar alguém/algo que possa conter a sua existência, tal como supomos que um bebê desamparado tenta sobreviver até encontrar (ou não) alguém que seja suficiente para que possa existir. Uma terra fértil, um ambiente suficiente. No entanto, para, além disso, como supomos com as construções freudianas, esses migrantes também se alicerçam na ideia de poderem estar um com os outros, mesmo que circunstancialmente, passando a tempestade juntos, de forma que se mãe-terra falha e a natureza se impõe, conseguem sobreviver.



Fotografia 3

Fonte: Salgado, S., 2000/2016a, p. 58-59.

Nesta fotografia, Sebastião Salgado (2000/2016b) registra um momento de convívio dos migrantes russos, os quais foram para os Estados Unidos por meio de um programa

instituído pela Organização Internacional para a Imigração em parceria com a Associação Judaica Americana. O fotógrafo explica que a área entre Brighton Beach e Coney Island é o lugar mais comum de encontro dos migrantes russos, e que, inclusive, nessa passarela há vários comércios com nomes que remetem à Rússia. Conta que é um local em que os russos costumam se encontrar para passeios e “. . . sempre [estão] em animadas conversas.” (p. 5).

Se antes estávamos observando migrantes saindo dos seus lares ou dando os primeiros passos na nova terra, agora estamos admirando, nesta fotografia, pessoas em um lugar desconhecido que tornaram conhecido. O que nos faz pensar isso é que nessa passarela, conforme o relato do fotógrafo, há comércios que remetem à origem desses migrantes, bem como há migrantes interagindo socialmente com os seus pares. Olhamos para essa fotografia, pensamos em liberdade. Mas não só uma liberdade concreta, a qual está visível aos olhos, mas também uma liberdade que tem a ver com a capacidade do sujeito de estar em sua inteireza, de modo que o verdadeiro *self* pode estar em primeiro plano na vida do sujeito.

Nas nossas explanações sobre a noção de desamparo e seus desdobramentos, salientamos que uma das consequências da vivência do desamparo, considerando as contribuições de Winnicott, 1963/1983b) é o desenvolvimento do sujeito rumo à autonomia. Isso corrobora com a ideia que já se preludia na primeira foto, a qual discorremos sobre o desamparo ser demasiadamente humano, de forma que não há vida sem a ocorrência dessa vivência. Vimos até a chegada dessa terceira fotografia, sujeitos encontrando várias situações de desamparo para além da primeira que foi vivenciada. Explicamos: entendemos que esses indivíduos vivenciaram o desamparo ao ter que sair de suas terras e encontraram diversas outras situações semelhantes ao se depararem com empecilhos durante a sua jornada. Assim, pensamos que tal qual esses migrantes, vivenciamos diversos momentos em nossa vida em que o desamparo se sobrepõe. No entanto, em alguns casos, além de sobreviver, conseguimos também viver. Ou em termos winnicottianos, conseguimos sobreviver para alcançar uma vivência autônoma, criativa, que nos permita experimentar o nosso verdadeiro *self*.

Para nós, olhar essa fotografia nos faz pensar nessas possibilidades criativas, em que foi possível passar por diversas situações de desamparo e, ainda sim, encontrar um espaço para se sentir existindo. Vale dizer, encontrar um ambiente no qual sentimos que a vida é possível, em que podemos sorrir, conversar, passear, etc., pois há espaço mental para pensar em lazer, para pensar em como expressar a nossa singularidade, e nesse sentido não há somente a ideia de sobrevivência. Pensando nisso, olhamos para uma fotografia que

mostra pessoas caminhando, sem guerras ao redor, iluminados pelo sol em uma passarela que se perde de vista ao fundo da imagem. Refletimos em que como esses momentos organizados e integradores nos fazem sentir potentes e podendo existir ao, por exemplo, simplesmente caminhar. No entanto, não podemos nos enganar que esses momentos simplesmente ocorrem, já que estes só são como são, pois um dia foi possível, também, caminhar por lugares menos integradores (sejam eles internos ou externos), de modo que a nossa forma integradora de existência é construída por momentos de caos anteriores.

Olhamos para essa passarela e enxergamos pessoas, cuja imagem nos passa uma sensação que traduzimos pela palavra tranquilidade, mas ao mesmo tempo observamos essa passarela que se perde no horizonte, e isso nos faz pensar em um caminho que rumo ao desconhecido. A partir disso, o nosso pensamento se ramifica para outras ideias. A primeira é que sempre estamos caminhando rumo ao desconhecido e a segunda é que caminhar rumo ao desconhecido, talvez, pode se tornar menos angustiante quando podemos suportar as nossas vivências de desamparo.

No começo das nossas explicações sobre esta fotografia, escrevemos sobre o migrante que torna o desconhecido, conhecido, transformando o lugar estrangeiro em algo familiar. No entanto, parece-nos que este movimento não é estático; ou seja, mesmo que supomos estar familiarizados com algo ou alguém, desconhecidos sempre tendem a surgir. Olhamos para essa trilogia de fotografias e pensamos que o desconhecido aparece a cada passo dado por esses migrantes, mas mesmo quando chegam a um lugar, hipoteticamente mais seguro e que tentam tornar conhecido, a forma que são retratados nos remete a esse desconhecido por conta da imagem dessa passarela que perdemos de vista.

Não há certezas ou garantias. E nunca há. A vida não nos dá garantias. Retomando as proposições teóricas, lembramos que Winnicott (1963/1983b) já nos alertava disso, visto o autor não entender o desenvolvimento com linearidade, pois mesmo aquele sujeito que segue em direção à autonomia não encontra um estado de uma autonomia total, de forma que não há garantias de que esse estado mais integrado do indivíduo não irá retroagir. Com isso, chegamos à segunda ramificação do nosso pensamento: o desconhecido sempre fará parte do nosso existir. No entanto, supomos que quanto mais podemos nos perceber nessa condição humana tal qual acreditamos que esses migrantes puderam fazer, talvez encontremos, como nesta fotografia, o sentimento que nos emergiu: tranquilidade, ou traduzindo para termos psicanalíticos, uma ideia de estar com o verdadeiro *self* operando em primeiro plano.

Acreditamos que esse pensamento foi possível por não estarmos voltados, apenas, para a terceira fotografia, mas sim para as suas antecessoras e as histórias e reflexões que as compunham. Pensamos no caminho construído para chegar até essa terceira fotografia, em que teve que haver resiliência por parte daqueles que perseguiram a trajetória para chegar até os seus destinos, os quais, supomos, acreditavam que seriam de mais organização. Assim, para nós fica uma ideia de poder suportar tais momentos de desamparo para podermos nos encontrar com esses momentos mais estruturantes. Contudo, suportar também só se torna possível se podemos vivenciar ou ao menos prospectar que encontraremos um ambiente suficientemente bom, em que será possível além de existir em nosso verdadeiro *self*, também sermos criativos diante à vida. Vimos nessa trajetória, migrantes que suportaram os momentos de desamparo fantasiando o lugar que iriam chegar, mas também sendo criativos nessa jornada. Não é ser criativo, por exemplo, encontrar uma abertura para espiar o outro lado da barreira? Ou se lançar em uma viagem sem saber o seu destino? Pensamos que, nesse caso, espiar é como se lançar em um sonho, tal qual uma criança que pode ser entregar a uma brincadeira, quando tem um ambiente suficientemente bom.

Para nós, essa fotografia nos faz pensar em criatividade e refletimos que viver a experiência do verdadeiro *self* torna-se cada vez mais possível quando podemos suportar as vivências desamparadoras, tal quais esses migrantes fizeram prosseguindo, mesmo encontrando diversos momentos desestruturantes. Mas não estamos enganados que esse é o único caminho que o desamparo pode tomar na vida do sujeito. Sabemos que esse é um desdobramento específico daqueles que, apesar de intensas vivências desamparadoras, ainda podem se manter existindo, pois encontram caminhos possíveis para isso. E sendo cientes disso, damos continuidade às nossas análises com mais três fotografias, as quais, por mostrarem o percurso da vida, nos fazem lembrar daquilo que nos aterroriza nessa jornada.



Fotografia 4

Fonte: Salgado, S., 2000/2016a, p. 66-67.

Mudando para outro canto do mundo, Salgado (2000/2016b) está, nesta fotografia, registrando as vivências dos vietnamitas depois de deixarem a sua terra natal. O fotógrafo explica que desde que se instaurou o regime comunista, em 1975, pessoas começaram a deixar o seu país por meio de barcos, nos quais os destinos ficam a critério “. . . dos ventos e das correntes marítimas: Hong Kong (195 mil), Indonésia (121 mil), Japão (11 mil), Coreia (1300), Macau (7 mil), Malásia (255 mil), Cingapura (33 mil) e Filipinas (52 mil).” (p.5).

Esses barcos que traziam pessoas do Vietnã eram conhecidos como “. . . boat people. . .” (p.5). Em 1988 teve uma grande onda de refugiados chegando a Hong Kong; eram mais de 1000 vietnamitas por mês. Isso fez com que o país, em que esses imigrantes ilegais aportavam, aprovasse uma lei que autorizava a prisão e repatriamento dos vietnamitas que não provassem que eram refugiados políticos, de acordo com o que está descrito pelas convenções de 1951 da ONU. Dois anos após essa massiva imigração ainda havia mais de 22 mil pessoas vivendo em centros de detenção, das quais grande parte eram crianças. (Salgado, 2000/2016b)

Na fotografia reproduzida acima está o Centro de Tai A Chau, o qual se localizava em uma ilha, no qual havia mais de 6 mil crianças. O fotógrafo também cita o campo de detenção Whitehead, cuja população era formada por mais de 40% de crianças. Também elucida que muitas dessas crianças nasceram nos centros de detenção ou chegaram ainda na

tenra infância, o que fazia com que não conhecessem diversas coisas como: animais, paisagens, objetos, visto que inclusive a escola acontecia atrás dos muros.

Ao vermos essa fotografia, pensamos em um verdadeiro *self* enclausurado em uma analogia entre a criança que está presa entre esses muros com arames farpados, tal qual o nosso verdadeiro *self* pode permanecer preso caso a nossa capacidade de existir não encontre espaço no ambiente. Nada mais bonito e dolorido termos crianças, ao nosso olhar, como representantes do nosso aspecto criativo. Bonito, pois pensamos em como cuidamos das nossas crianças internas, muitas vezes sem nos darmos conta da existência dela, ou seja, sem nos darmos conta da nossa criatividade. Dolorido, pois olhamos e vimos nessa fotografia crianças reais enclausuradas e isso dói e é muito impactante. Além de nos levar a realidades de outras pessoas, acreditamos que dói por nos fazer pensar nessa analogia e de imaginar o que cada um de nós faz com a sua espontaneidade, criatividade, singularidade. O que estamos fazendo com a nossa criança?

Nessa fotografia tudo está preso, sem saída. Será mesmo que sem saída? Talvez tenha sido essa a intenção de quem prendeu, mas não nos parece que as crianças que estão dentro permanecem assim. A impressão que temos é que as crianças, mesmo enclausuradas, estão brincando. Observamos uma criança no colo de outra, algumas passam uma sensação de movimento, como se estivessem correndo. A maioria está em pé, o que nos traz à mente uma emoção traduzida pela palavra potência. Assim, se a criança está sendo entendida, analogamente, como nossa criatividade, nosso verdadeiro *self*, pensamos na potência em ser, que o próprio Winnicott (1965/2005) já descrevia, vale dizer: o bebê nasce potencialmente para ser, mas para que a potência se transforme em existência precisa de um ambiente suficientemente bom. Então, o indivíduo sem espaço no ambiente não se permite aparecer, protege o que tem de mais precioso, o seu verdadeiro *self* e o enclausura. Desta forma, a potência em ser ainda existe, mas fica presa aguardando um ambiente que se mostre continente.

Realizando uma pesquisa rápida pela palavra clausura no dicionário do buscador Google, encontramos como significado vida retirada, que nos fez pensar na palavra enclausurada, que tem nos acompanhado em pensamento ao ver essa fotografia. Vida retirada, criança retirada, criatividade retirada. Retirada de onde podemos ver, perceber, tocar, mas como dissemos, ainda existindo de forma protegida, abaixo das camadas de proteção. Como deixar à mostra algo tão importante e que não foi bem recebido? Winnicott (1960/1983a) nos apresenta a ideia de falso *self*, como uma forma de proteção do verdadeiro *self*. Diz o autor: “. . . é possível traçar o ponto de origem do falso *self*, que pode

então ser visto como uma defesa, a defesa contra o que seria inimaginável, a exploração do *self* verdadeiro, que resultaria em seu aniquilamento.” (p.134)

Olhamos para esta fotografia e refletimos que supor esse aparecimento do falso *self*, como já discurremos, é um dos desdobramentos do desamparo. Pensamos que, assim como essas crianças, ficamos enclausurados em nós mesmos quando o desamparo é demasiadamente significativo para o sujeito. Entretanto, como a fotografia nos mostra, apesar de estar presa a criança (ou melhor, o verdadeiro *self*) não deixa de existir. Pelo contrário, habita em nós a todo o momento; porém, está demasiadamente escondido, protegendo-se daquilo que não o conteve, isto é, do ambiente não suficiente.

Acreditamos, então, que um dos desdobramentos do desamparo é esse enclausuramento do verdadeiro *self* e aparecimento do falso *self*. Entretanto, outro aspecto da fotografia nos chama a atenção: as grades que cerceiam as crianças não são compactas. O que queremos dizer é que, por exemplo, a luz do sol pode entrar por entre as grades e, por consequência, é possível ver o que está preso. Além de ver, entendemos que conseguimos sentir, perceber essas crianças mesmo por traz das grades. Há várias frestas, ouçamos dizer, maneiras de entrar-sair. Pensando nesses dois verbos, fomos transpostos a ideia de relação. Relação essa que pode ser com os pares, familiares, amigos, mas que independente do nicho que habita na vida do sujeito podem proporcionar, dependendo do encontro, que o verdadeiro *self* possa emergir do seu lugar protegido. Entra acolhimento e emerge a singularidade do sujeito. Deste modo, olhando especificamente para o nosso nicho, o psicanalítico, a análise não seria, em um âmbito geral, a possibilidade de proporcionar um espaço que o sujeito não se sinta desamparado daquilo que impossibilitou a sua existência? Ou seja, uma possibilidade de enxergar as brechas que o sujeito nos mostra para que, este mesmo sujeito, possa entrar em contato com a criança que lá está enclausurada. Talvez, um dos papéis do psicanalista seja este, mostrar que a grades não são intransponíveis.

Isso nos faz pensar, que mesmo escondido, enclausurado, o nosso verdadeiro *self*, além de não ser inexistente, também, dependendo do que encontra ao seu redor, pode voltar a ser protagonista da vida do indivíduo. Queremos dizer que, mesmo protegido, entendemos que há maneiras do verdadeiro *self* vir à tona e a criatividade ser parte da vida do sujeito, de forma que a brincadeira que vemos enclausurada na fotografia possa ter espaço na vida de desejos do sujeito.

Mas isso, como Winnicott (1960/1983a) nos rememora, não é um regra, pois há níveis de organização do falso *self* e em algumas formas de organização há espaço para o

verdadeiro *self* emergir e, em outras, a espontaneidade do sujeito é protegida inteiramente, não restando espaço para o verdadeiro *self*. No entanto, não podemos perder de vista que, por vezes, em menor ou maior grau, todos nós, aprisionamos a nossa criatividade deixando à vista o nosso falso *self*. Em graus de normalidade, isso significa, por exemplo, sermos socialmente agradáveis.



Fotografia 5

Fonte: Salgado, S., 2000/2016a, p. 80-81.

Agora estamos em Cabul, o ano é 1996. O fotógrafo nos conta que tal cidade foi desocupada, visto que a maior parte dos seus residentes foi embora por conta de uma guerra civil que assolava a região. O que sobrou da cidade ficou em ruínas, como mostra a fotografia, mas as marcas não ficaram apenas nos prédios, já que o registro também mostra, conforme o fotógrafo salienta, uma vítima mutilada pela guerra ao centro da imagem. (Salgado, 2000/ 2016b)

Ao olharmos esta imagem pensamos nos dizeres de Winnicott (1960/1983a), o qual explica que o bebê quando sofre um rompimento atenuado e constante em sua continuidade em existir, utiliza defesas para se proteger e se manter vivo. Essa fotografia nos remeteu a essa compreensão do autor, ao voltarmos o nosso olhar, primeiramente, à imagem que está no plano de fundo, ou seja, às ruínas das edificações que um dia compuseram uma cidade com seres vivos. Edificações que foram ruindo uma a uma a partir dos ataques sofridos pelo ambiente. Assim, contemplamos a fotografia e fizemos uma imagem em nossa mente

em movimento, mesmo olhando para uma figura estática: estruturas caindo uma a uma, de forma a imaginar os prédios desmoronando a cada ataque que sofriam, assim como a nossa capacidade de resistir a cada intrusão do ambiente.

Pensamos no bebê que tenta permanecer de pé, leia-se vivo, mesmo sofrendo ataques, ao seu modo de existir, do ambiente que o cerca e, por vezes, não tem a capacidade de acolher suas necessidades. Desamparado, sente o seu corpo ruir, como as estruturas das construções que um dia já estiveram edificadas. E pensamos: todas as estruturas, por mais firmes que estejam, não são resistentes a tudo que lhes atingem. Não estamos todos nós sujeitos, dependendo do que nos chega, a ruir? Mas tal qual um bebê, usamos defesas para permanecermos vivos, para que as mortes psíquica e física se afastem e possamos continuar sobrevivendo. Ruína ao fundo, vida em primeiro plano, visto que vimos uma pessoa mutilada permanecendo em pé. Sobrevivendo ou vivendo? Nesse caso específico nunca saberemos, pois não temos acesso à história, tão pouco à pessoa que foi registrada nessa fotografia.

A fotografia não nos fez pensar apenas nas intrusões repentinas causadas pelo ambiente, mas também no arcabouço de defesas que cada um de nós tem para nos proteger desses ataques. Discorremos sobre o falso *self* como uma das defesas do verdadeiro *self*, mas Winnicott (1952/ 2000d), de acordo com a nossa pesquisa, aponta outros mecanismos de defesa: desintegração, despersonalização e o deslocamento da consciência do núcleo para a superfície do sujeito. Essa fotografia nos faz pensar em todas elas, visto que as defesas, de acordo com esse teórico aparecem para tentar proteger o indivíduo de uma ruína completa. Assim, na fotografia apesar de observamos ruínas, estruturas aos pedaços, ainda sim, percebemos entres as ruínas características que nos remetem a estruturas que ousaríamos chamarmos de paredes, isto é, há algo em pé que pode ser preservado mesmo em meio aos ataques do ambiente. De modo, que há tanto partes faltantes quanto partes restantes, e essa ideia se estende ao homem mutilado no primeiro plano da fotografia: há partes do corpo físico que faltam, mas ainda há vida, talvez, com possibilidade de restauração, construção... existência. Escrevemos anteriormente, sobre imaginar as estruturas em movimento de queda, e agora pensamos, não podemos, também, sonhar com essas edificações reconstruídas?

Olhando por esse vértice, refletimos que é como se o indivíduo abrisse mão de partes suas, quando se defende, para que o que é mais vital permaneça. Tal como esse homem e essas estruturas. Ataques, sem dúvidas, receberam do que estava ao seu redor, mas abriram mão de partes suas para permanecerem em pé, mesmo que aos pedaços.

Talvez, com uma esperança de reconstrução. Olhando em primeira pessoa, todos não passamos por momentos assim? Situações em que nos sentimos, sozinhos, desamparados, atacados, solitários, mas continuamos... abrindo mão de partes nossas que, por vezes, nos foram arrancadas. A ideia que aparece, nas primeiras fotografias, não é justamente essa? Pessoas abrindo mão daquilo que lhes era conhecido (terra natal) para permanecerem pleiteando à vida. Parece que nos deparamos com a nossa morte, ou melhor, com a morte de nossas partes em vários momentos durante a trajetória da vida.

Pensativos, imaginamos que a morte, especialmente a vivenciada a cada desamparo pode emergir de duas formas (pelo menos duas que foram possíveis de serem refletidas por nós até aqui): uma nos impulsiona para a vida e outra nos leva ao fim de todos os recursos. Dentro da morte que impulsiona para vida, conjecturamos que há momentos que nos sentimos encurralados, atacados, invadidos e por isso optamos por renúncias de partes nossas e entendemos que é dentro dessa ideia que podemos compreender as defesas anunciadas por Winnicott (1988/2000g). O próprio autor, como já citamos, utiliza a expressão “. . . o bebê se desmancha aos pedaços. . .” (p. 137) para se referir ao processo das defesas que protegem o sujeito da angústia do desamparo. Desmanchamos, tal como essas estruturas e esse ser vivente da fotografia, para permanecermos em pé. Para que seja razoável a possibilidade de juntarmos as partes e de encontrarmos uma terra estrangeira que possamos cogitar chamar de nossa terra. Parece que somos todos migrantes da vida. Sempre deixando algo para trás, sempre morrendo em nossas partes. Nessa perspectiva, acreditamos ser importante salientar que não morremos apenas quando o outro nos invade/ataca.

Podemos partir da ideia que ora nos desmanchamos para proteger o verdadeiro *self*, ora nos desmanchamos para responder ao verdadeiro *self*, mas nas duas formas parece que o fazemos para buscar a vida. No entanto, é importante ficar claro que no segundo caso, desmanchar não está se referindo ao que Winnicott (1988/2000g) explicou, pois o autor estava, exclusivamente, discorrendo sobre as defesas. Mas nos parece plausível acreditar, que em níveis não negativamente significativos, também nos desmanchamos, se estivermos entendendo esta palavra como algo que se referem às transições, mudanças, mortes que passamos ao longo da vida. Ou seja, quando, por exemplo, desmanchamos uma ideia anterior para dar espaço para uma nova ideia em nossa mente. Desta maneira, queremos dizer, que nos despedaçamos, tendo em vista o significado proposto, também por escolhas que respondem genuinamente ao que somos e não apenas para nos defender.

Bom, como explanamos, pensamos na construção e na destruição nessa fotografia, e talvez, assim como o pai da psicanálise, também nos vemos diante, sempre, de dualidades independente do aspecto que pensamos da fotografia (ou podemos dizer da vida?). Vida e morte são as grandes dicotomias, que ao nosso olhar, abrangem várias outras. E realizando esse trabalho percebemos que o desamparo não foge à regra. A linha entre o que separa o sujeito de um desamparo total para aquele que lhe impulsiona nos parece tênue. Pensando sobre isso, é que depois de termos imaginado os ataques, as partes do sujeito sendo dilaceradas e uma possível reconstrução, agora nos voltamos novamente para a destruição. Entendemos que até aqui em menor ou maior grau o sujeito pode permanecer vivo diante o seu desamparo, mas sonhando com essas estruturas em movimento de ruptura, perguntamos: e quando todas as defesas caem e não conseguem mais fazer a sua função de proteger o verdadeiro *self*? E quando o desamparo é demasiadamente intenso? Assim, seguimos para a última fotografia.



Fotografia 6

Fonte: Salgado, S., 2000/2016a, p. 192.

Em 1994 esta fotografia foi registrada e flagra a situações dos refugiados ruandeses na região de Goma, no Zaire (atualmente chamado de República Democrática do Congo). O fotógrafo explica que no final de julho desse ano, mais de um milhão de pessoas partiram de Ruanda e cruzaram a fronteira de Zaire. Nesta jornada iam a busca de campos de refugiados, mas nem sempre eram aceitos e precisavam continuar seu deslocamento à procura do próximo campo. A fuga do país de origem, neste caso, era permeada por carência de alimentos e água, bem como por falta de recursos para manter o asseio, o que permitia um alastramento com mais facilidade de doenças. (Salgado, 2000/2016b)

Além de todas essas faltas de necessidades básicas, o percurso não era isento de situações, possivelmente, impactantes. Segundo Salgado (2000/2016b), não era incomum, durante o caminho, os refugiados encontrarem compatriotas que morreram em fuga. Inclusive, na descrição de uma das fotografias, delineia aqueles que ainda sobreviviam como “. . . pessoas traumatizadas. . .” (p. 13) por conta do “. . . genocídio, guerra civil, êxodo, ameaças de toda sorte, doenças contagiosas. . .” (p.13) pelos quais estavam passando.

A fotografia, que estamos reproduzindo acima, foi retratada no campo de refugiados em Kibumba, no qual ruandeses morriam aos milhares atingidos, por “. . . cólera, disenteria, fome e desespero. . .” (p. 13). Neste retrato, o fotógrafo mostra o enterro de mais de 4 mil pessoas, o qual era realizado pelos tratores do Exército francês, visto que já não mais se comportava rituais fúnebres, tamanha era a quantidade de mortos acastelados. (Salgado, 2000/2016b)

Colapso. O que se preludia com o desmoronamento das construções, agora, é real, não há mais defesas para permanecer vivo. Recursos foram esgotados e manter-se vivo não é mais uma possibilidade. Aquilo que era essencial para existência do ser, desapareceu. A morte chegou. E mais do que a morte física, como vemos nessa fotografia, pensamos na morte do verdadeiro *self*. Até agora em todas as fotografias, o que vimos, mesmo que em estados limites, foram sujeitos vivos que, em nosso olhar, puderem nos fazer pensar em desdobramentos do desamparo. Caminhos em que ora o desamparo provoca consequências saudáveis, ora se torna negativamente significativo na experiência de vida do sujeito. No entanto, nessa fotografia o que vemos é que a vida e as possibilidades de desenvolvimento, construção se cessaram e enfim, vemos o desdobramento derradeiro, o qual a vivência do desamparo pode nos levar. Talvez, continuando a reflexão anterior, o ambiente tenha solicitado partes demais do sujeito e este ainda tentando se defender, tenha dado partes

demaís de si mesmo para o ambiente. Esgotou-se de si mesmo ao não encontrar mais recursos no ambiente ou em si mesmo para permanecer.

A dicotomia entre morte e vida nos acompanha ao longo de toda a vida e também na experiência do desamparo, e esse último desdobramento que vemos estampado na fotografia é, na verdade, que não há mais por onde desdobrar. A terra estrangeira ficou longe demais e a migração pela vida se interrompeu. A morte é tão intensa que se amontoa, perde-se de vista. E nos faz pensar nas outras fotografias: chegamos a um muro sem brechas, em um rio sem travessia, em um lugar sem passarela para trilhar, em uma prisão que não dá para espiar e, enfim, em ruínas que nada pode se identificar. Não tem mais espaço para as defesas, pois não há mais o que defender... o verdadeiro *self* se foi. E o que restou é um estado rígido, inflexível, que não há como realizar mutações, adaptações, reconstruções.

Pensamos, ao olhar essa fotografia, em um desamparo em que o sujeito fica à deriva de si mesmo. Perde-se, sem poder se reencontrar. E o sujeito sem poder proteger ou usufruir do seu verdadeiro *self*, torna-se nada, assim como é tratado nessa fotografia. Amontoados de células mortas carregados por um trator. Não há mais humano (leia-se sujeito), talvez, tampouco, humanidade. Essa palavra nos fez refletir que os acordos realizados entre pares para construção da civilização (ou seja, humanidade significando esse coletivo compartilhado) para fugir do desamparo, não mais existem, como pontuamos sobre as postulações de Freud (1927/1996n). Só há desamparo intenso, dilacerante, agressivo. Agressivo aos olhos de quem vê, e na pele de quem o sentiu. Vemos mortos amontoados, em decomposição. Partes decompostas de um *self* que não pode mais se reconstituir, reconstruir, nem se proteger.

Tendo isso em vista, imaginamos que a dualidade também se rompeu, pois não há mais vida. Só sentimos a morte nessa fotografia. Para sermos justos, pensamos em vida sim, representada pelo trator, que está sendo movimentado, supostamente, por um sujeito, já que não vimos a representação da imagem do operador da máquina. Ao pensar nisso, refletimos que a morte em vida nos torna máquinas, mecânicos, inflexíveis, sem possibilidades de ampliações ou de saídas das situações que estamos. Ficamos à mercê daquilo que ambiente nos disponibiliza, sem poder deixarmos a nossa marca singular no mundo. Mas acreditamos que apesar de essa fotografia ter uma nuance de vida, mesmo que mecânica, o que mais ela nos traz é a ideia de que não há mais marca para ser deixada, pois não há mais sujeito. O sujeito se decompôs, mediante o desamparo, de forma irreparável.

Imaginamos todas as trilhas percorridas até chegar nesse estágio. O sujeito nasce e não encontra um ambiente que o sustente, sobrevive, procura algo/alguém que faça esse papel, não encontra, protege seu verdadeiro *self*, como se protege um baú de objetos preciosos, não é suficiente, sofre mais ataques, se desfaz de mais partes, ainda tentando se proteger, desmanchando-se para se reconstruir, mais ataques acontecem, desmancha-se por completo, escondendo o seu verdadeiro *self* de uma forma inacessível, tudo se rompe, o sujeito não pode mais continuar, tudo que pertencia a ele foi embora e a morte chega como a última escapatória. Winnicott (1960/1983a) diz que, por exemplo, o suicídio é a última forma de o sujeito tentar proteger o seu verdadeiro *self*, ou seja, morre como a última forma de não mais sofrer mais ataques, protegendo a sua singularidade. Não estamos falando de suicídio, mas estamos falando dessa estafa do sujeito e acreditamos que vale a comparação. O sujeito morre ao ficar inacessível e assim fica, para que o seu verdadeiro *self* não seja mais atingido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao final dessa dissertação, gostaríamos de compartilhar algumas elaborações, sentimentos que surgiram nesse percurso, como também algumas conclusões. Aliás, esse termo nos incomoda, visto o teor do nosso trabalho e isso nos instiga a compartilhar alguns pensamentos. Acreditamos que quando se trata de estudar o que é demasiadamente humano, não há como chegar a conclusões definitivas e absolutas. Caso pensássemos ao contrário, estaríamos sendo contraditórios, já que, entendemos o rígido, o inflexível como estados não criativos da mente. E isso parece caminhar longe do que se propõe um estudo acadêmico, o qual exige criatividade, plasticidade, disponibilidade a mudanças que podem surgir no decorrer do percurso. Conclusões definitivas deixam impossibilidades de ampliar o pensamento, o que destoa completamente do sentimento ao nos depararmos com a fotografia de Sebastião Salgado. A fotografia foi como um mar de possibilidades e emoções que poderiam ter nos levado a vários caminhos, e isso nos conduz a crer que há várias possibilidades a serem exploradas a quem, com essas fotografias ou com esse trabalho, entrar em contato. Assim, não tivemos e não temos a intenção de sermos absolutos, pois desejamos que o nosso trabalho seja motor de outros trabalhos ou emoções e sentimentos que possam emergir em outras pessoas. Dito isto, temos considerações a realizar, mas não entendam elas como imutáveis.

A primeira delas tange a nossa fundamentação teórica, a qual nos baseamos, principalmente, em Sigmund Freud e Donald Winnicott e nos comentadores de ambos. Percebemos que a literatura que envolve os dois teóricos simultaneamente, apesar de existir, não é abundante, o que tornou desafiador realizar pontos de intersecção entre os dois autores. Fazer essa conversa entre os autores não era o objetivo maior do nosso trabalho, tanto que algumas perguntas surgiram em nossa mente no que tange às duas teorias e não foram exploradas a fundo em nossa dissertação. A nossa intenção em trazer os dois autores foi respeitar a linha de raciocínio de elaboração do nosso objeto de estudo, a qual foi iniciada por considerações freudianas, mas logo vimos as proposições winnicottianas como uma possibilidade de expansão do pensamento. Realizar alguns diálogos entre os autores, apesar de não ser o ponto central, tornou-se necessário ao longo da própria escrita, de forma a trazer mais camadas de pensamentos para um mesmo objetivo, que no nosso caso, nessa parte do trabalho, era fundamentar a noção de desamparo.

Ainda sobre essa interlocução sobre os teóricos, percebemos pontos convergentes, divergentes, mas o que mais nos chama a atenção é a complementação entre os autores. Vale ressaltar que muitas divergências ocorrem por conta de os autores estarem estudando épocas diferentes do desenvolvimento humano, enquanto Freud se dedicou a estudar o desenvolvimento psicossexual e focou no entendimento e no tratamento das neuroses; Winnicott era pediatra e se dedicou a estudar os primórdios do desenvolvimento humano, centrando nos estudos referentes a tenra infância, contribuindo com a ampliação das possibilidades de cuidado dos sujeitos com psicopatologias graves. Assim, constatamos que mesmo na divergência não há como fazermos separações, por exemplo, entre errado e certo no que tange as premissas teóricas. Compreendemos que cada ótica está voltada para um tempo e um vértice do desenvolvimento, assim, as divergências também são complementares, por estarem tratando de pontos diferentes.

Pensando nessas divergências complementares que apreendemos, o estudo da interlocução entre os dois autores parece ser um campo a ser muito explorado. Ao nosso leitor, explicamos que este trabalho não fez o diálogo entre os autores de forma profunda por destoar dos nossos objetivos, mas entendemos ser um caminho frutífero de estudo. Apesar disso e por isso, alguns questionamentos surgiram, e gostaríamos de compartilhar com aqueles que nos lê: é possível pensar a teoria winnicottiana no cuidado clínico das neuroses? Quando se pensa no inquietante postulado na teoria freudiana, podemos relacioná-lo com uma vivência criativa, em termos winnicottianos? Ainda sobre o inquietante, podemos supor que ele surge no espaço transicional? Enfim, perguntas que não foram respondidas, mas que ficam como possibilidades de futuros trabalhos e que nos reafirmam como pode ser rica a conversas entre Sigmund Freud e Donald Winnicott.

Ainda falando sobre o processo de escrever a fundamentação teórica, deparamo-nos com o desejo de falar sobre o desamparo, mas ao mesmo tempo nos vimos diante de vários caminhos para realizá-lo, inclusive sobre a escolha teórica, ou seja, por quais autores iríamos prosseguir para tratar sobre o tema escolhido. Claramente, escolhemos por Freud e Winnicott, e como já explicamos, por conta de a construção do nosso pensamento ter se dado por meio desses dois autores. No entanto, durante a elaboração da dissertação, especificamente, um autor surgiu em nossa mente como sendo possível o diálogo: Sándor Ferenczi. Não o fizemos, pois, de novo, não estar dentro nem dos nossos objetivos, tampouco da possibilidade de tempo cronológico. Porém, ficaram alguns questionamentos que queremos compartilhar, principalmente, no diálogo com Winnicott. Ferenczi (1933/2011) amplia a ideia de traumático que o próprio fundador da psicanálise havia

trabalhado em seus escritos. O autor mais contemporâneo traz a ideia de desmentido, que, resumidamente, é uma situação traumática em que o indivíduo adulto confunde, na sua relação com a criança, os limites entre a ternura e o erótico, ao passo que admite a criança como um indivíduo maduro e que não necessita de proteções fornecidas por esse adulto. Toma a criança como adulta e isso se torna traumático para criança, pois não condiz com seu amadurecimento psíquico. Tendo isso em vista, supomos uma interlocução do desmentido, descrito Ferenczi (1933/2011), com as intrusões do ambiente que atacam o verdadeiro *self*, de modo que nos fez questionar: o desmentido pode ser tão desamparador ao ponto de instituir, por exemplo, um falso *self*? Defesa essa que serviria contra os ataques desse adulto que não cumpre o seu papel de protetor, ou termos winnicottianos, de ser suficientemente bom? Exemplificamos com o falso *self*, mas o nosso pensamento se estende a todas as defesas elencadas durante a nossa exposição teórica. Bom, perguntas que ficaram ressoando para, quem sabe, dar vida a outros trabalhos e também a outros questionamentos. E assim, pensamos que ficam abertas possibilidades de diálogo com outros autores sobre o tema ou, até mesmo, novas visões sobre a noção de desamparo quando observadas de outros ângulos.

Um dos nossos desejos com esta dissertação, também, era promover uma aproximação entre a arte e a psicanálise fortalecendo ainda mais essa interlocução, que ao nosso olhar é tão frutífera. Ficamos satisfeitos, primeiro, em perceber, como apenas uma obra de arte pode nos dar caminhos tão distintos. Dizemos isso, pois já tivemos duas experiências acadêmicas, especificamente, com essa obra de Sebastião Salgado e os caminhos trilhados foram bastante diferentes, apesar de aqui também reconhecermos divergências complementares. No primeiro trabalho discorremos sobre a dualidade pulsional e agora sobre o desamparo. No entanto, além dessas duas experiências acadêmicas, as quais tentamos organizar em palavras escritas aquilo que a obra nos despertou, também, emergiram outros diversos pensamentos, emoções, sentimentos que ainda não ganharam a mesma forma. Ficamos extasiados em como uma única obra de arte pode despertar tantos caminhos, e isso nos fez pensar em como a arte tem a peculiaridade de falar daquilo e com aquilo que é demasiadamente humano e, talvez, por isso dialogue tão bem com a psicanálise, a qual faz o esforço de entender, minimamente, a condição humana. Pensamos que se uma obra foi capaz de despertar tantas emoções e caminhos dentro dos autores que vos falam, imaginamos, quantos coisas podem ainda serem despertadas em universos que vão para além dos nossos. Ao escrevermos isso, sonhamos com o universo inteiro que tem dentro de uma obra de arte, mas também com os universos

que cada sujeito carrega dentro de si e parece-nos que o encontro de uma obra de arte com um sujeito expande ambos os universos, quiçá, criando um terceiro.

No que tange às análises, também temos algumas considerações. A primeira delas é sobre o nosso sentimento em escrevê-las. Sentimo-nos tão imersos em alguns momentos que a sensação é que passamos por todos os desdobramentos do desamparo que tratamos nessa análise, ora cheios de vida e de possibilidades, em outros momentos, enclausurados em nós mesmos. Permitimo-nos sentir cada fase desse processo, e talvez por isso, conseguimos chegar nessa altura desta dissertação. Uma sensação de incompletude, mas aceitando que somos assim mesmo, incompletos, falhos e que é preciso abandonar alguns lugares para chegarmos a outros. E, na verdade, foi assim que nossas análises começaram: discorrendo sobre pessoas que abandonam os seus lugares e as consequências disso para vida e desenvolvimento do sujeito.

Nas duas primeiras fotografias pensamos no nascimento e nos primeiros passos que precisamos dar no mundo que ainda nos é desconhecido. Desamparo a cada instante, pois desde o momento que nascemos somos fadados a lidar com o que nos é desconhecido. Vimos pessoas fotografadas em frente ao muro ou à mata com possibilidades de explorar o mundo. Explicamos, percebemos que as pessoas mesmo desamparadas de suas terras natais, chegam à terra estrangeira ainda dispostas a explorar um muro e encontrar brechas, a explorar uma mata e encontrar um lugar seguro, o que culmina no sentimento da nossa terceira fotografia: pessoas que se encontram, pois puderam continuar e, então se depararam com um ambiente suficiente seguro e que era possível a existência. O desconhecido nunca nos abandona, mesmo quando estamos seguros, assim como fizemos a analogia, na terceira fotografia, com a estrada que não torna conhecido o seu final. Assim, nossa intenção com as três primeiras fotografias era mostrar que o desamparo faz parte de toda a existência e que nem sempre esse sentimento precisa ser destrutivo, podendo ser motor para encontrarmos algo que responde ao nosso desejo.

Pensando nisso, entendemos que as construções analíticas das três primeiras fotografias são para mostrar a vivência do desamparo que nos leva à autonomia, ou seja, a um desenvolvimento satisfatório. Mas também percebemos que, mesmo que o desamparo seja motor da vida do sujeito de desejos, parece-nos que sempre há um flerte com aquilo que é destrutivo no desamparo. E essa dualidade sempre nos acompanhou durante a escrita das análises. Se estávamos falando sobre as partes organizadas e satisfatórias da vivência do desamparo, algo não nos deixava esquecer as partes destrutivas; no entanto, quando falávamos sobre aquilo que era dilacerante na vivência do desamparo, também éramos

levados a lembrar das partes que o integram. A partir disso, pensamos sobre como mesmo organizados, partes nossas podem se encontrar com aquilo que é dilacerante; e mesmo destruídos partes nossas podem se encontram com aquilo que é reconstitutivo. Estamos abertos às duas vivências, pois o caminho é desconhecido. Não sabemos o que vamos encontrar logo em seguida. Vida e morte, no desamparo, também fazem a sua dança.

Nas análises em geral, nosso objetivo era dar mais enfoque para as percepções winnicottianas sobre o desamparo, no entanto, cientes que foram contribuições freudianas que nos fizeram percorrer os primeiros passos para o início desta dissertação, escolhemos, também, por esse autor iniciar as análises, percorrendo, assim, um caminho que já era por nós conhecido. Isso nos fez perceber ainda mais as divergências complementares dos dois autores e como há caminhos para dialogar entre as duas teorias. Dois exemplos vêm a nossa mente. O primeiro é que de formas diferentes os dois autores falam da importância do outro nos cuidados do recém-nascido e, conseqüentemente, de como o ambiente tem relevância na emergência do desamparo na vida do sujeito; já o outro exemplo vem à nossa mente em forma de perguntas: será que também não podemos pensar que os acordos realizados entre pares para o nascimento da sociedade (ou seja, para evitar o desamparo) não são acordos que também procuramos nas nossas relações? Será que não podemos pensar que fazemos acordos, inclusive o da humanidade, para termos, em alguma medida, um ambiente suficientemente bom para existirmos?

Bom, deixando de lado novamente os questionamentos, por ora sem respostas, chegamos às três últimas análises. Estas seguiram o caminho na intenção de mostrar o lado destrutivo do desamparo. Vimos crianças enclausuradas e escrevemos sobre as defesas que se erguem para proteger aquilo que é mais precioso para o sujeito, a sua essência, o seu verdadeiro *self*. Percebemos que mesmo enclausurado, o verdadeiro *self*, ainda existe e que pode aparecer se caso possa encontrar um ambiente suficiente para recebê-lo. Vimos estruturas que antes pareciam ser construções e pensamos na ruína, mas também na reconstrução. Refletimos como cada ataque recebido pelo sujeito faz com que emerga ainda mais defesas para proteger a sua existência, de tal forma que admite que partes suas se desmanchem para que o que é essencial permaneça e esteja protegido. Mas também observamos que se os ataques não cessam, a ruína não pode mais se tornar um meio para a reconstrução, restando apenas escombros e o colapso do ser, como na última fotografia.

Pensamos, em como o desamparo pode nos levar a diversos caminhos, dependendo de como cada ser em específico vai poder suportar as vivências pelas quais é atravessado ou atravessa. Assim, nossa finalidade foi a de transmitir, por meio das nossas análises, o

desamparo em todas as suas facetas: como algo inerente à vida, mas também como algo que pode destituir o sujeito de tudo que lhe permite ser singular.

Apesar de não ser a finalidade do nosso trabalho, pensamos nesses migrantes e nas situações que vivenciaram. Não estudamos a condição psíquica daqueles que migram e não temos propriedade para discorrer sobre esta temática, mas a obra de Sebastião Salgado permite, inclusive, que se percorra esse caminho. Apesar de nossas limitações sobre o assunto, algumas conjecturas ficaram em nossa mente: a primeira delas é sobre as diferenças entre ser um migrante (aquele que escolhe sair de sua terra natal e na, maioria das vezes, não tem interesse no regresso) e um refugiado (que não tem escolha sobre sua partida, fazendo-a pelas circunstâncias que lhe foram impostas). Não nos parece coincidência que as primeiras três fotografias são de migrantes e as três últimas são de refugiados e nos faz pensar que as condições com que saímos do nosso lugar conhecido, também influência em nosso caminho. É como se o migrante representasse um sujeito mais conectado ao que responde ao verdadeiro *self* e, talvez, por isso encontrasse mais recursos para sobreviver ao desamparo, como também para encontrar um lugar que a sua existência seja permitida e o refugiado representasse um sujeito com recursos mais precários para sobreviver ao desamparo, ao ponto, de, às vezes, esses recursos esgotarem, tal como na última fotografia. Mas o que, realmente, nos fica é que todos, tendo em vista essa analogia, ora somos migrantes da vida, ora refugiados de nós mesmos, mas sempre rumando ao desconhecido.

Referências

- André, J. (2012). A necessidade e o desamparo. *Revista de Psicanálise da SPPA*, 19(2), 261-269.
- Antonello, D. F. & Oliveira, R. H. (2011). A repetição e o Projeto de 1985: gémen de um conceito. *Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental*, 14 (2), 237-251. Recuperado de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142011000200003
- Autuori, S. & Rinaldi D. (2014). A arte em Freud: um estudo que suporta contradições. *Boletim - Academia Paulista de Psicologia*, 34(87), 299-319. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/bapp/v34n87/a02.pdf>
- Bagnulo, S. B. (2003). Violencia y desamparo en los orígenes. *Revista Uruguayana de Psicoanálisis*, (98), 108-116.
- Brito, C. L. de S. (2012). A experiência do desamparo. *Revista de Psicanálise da SPPA*, 19 (2), 297-314.
- Côrrea, C. P. (2008). As artes da psicanálise. *Cógito* 9(9), 9. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cogito/v9/n9a01.pdf>
- Dias, E. O. (1998). *A teoria das psicoses em D. W. Winnicott* (Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo). Recuperado de <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/947>
- Ferenczi, S. (2011). Confusão de língua entre os adultos e a criança (A linguagem da ternura e da paixão). In: *Obras Completas: Psicanálise IV*. (A., Cabral, trad., pp. 111-121) São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1933)
- Frayze-Pereira, J. A. (2005). *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê.
- Freud, S. (1996a). Sobre a psicoterapia. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)* (J. O. de A. Abreu & C. M. Oiticica, trads., Vol. 7, pp. 243–257). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905)

- Freud, S. (1996b). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: “Gradiva” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)* (J. O. de A. Abreu & C. M. Oiticica, trans., Vol. 9, pp. 13 – 86). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1907)
- Freud, S. (1996c). Escritores criativos e devaneios. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: “Gradiva” de Jensen e outro trabalhos (1906-1908)* (J. O. de A. Abreu & C. M. Oiticica, trans., Vol. 9, pp. 131 – 143). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1908)
- Freud, S. (1996d). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910)* (D. Marcondes; J. B. Corrêa; W. I. de Oliveira; D. Mussa; C. da S. Costa; J. Salomão & P. D. Corrêa, trans., Vol. 11, pp. 67 – 142). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1910)
- Freud, S. (1996e). O interesse científico da psicanálise. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)* (O. C. Muniz, trad., Vol. 13, pp. 171 – 198). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1913)
- Freud, S. (1996f). O Moisés de Michelangelo. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)* (O. C. Muniz, trad., Vol. 13, pp. 219 – 247). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914)
- Freud, S. (1996g). Sobre o narcisismo uma introdução. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: a história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)* (J. O. de A. Abreu & C. M. Oiticica, trans., Vol. 14, pp. 75 – 113). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914)
- Freud, S. (1996h). O inconsciente. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: a história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)* (J. O. de A. Abreu & C. M. Oiticica, trans., Vol. 14, pp. 171 – 209). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1915)
- Freud, S. (1996i). Conferências introdutórias sobre psicanálise. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: conferências introdutórias sobre psicanálise (partes I e II) (1915-1916)* (J. O. de A. Abreu & C. M. Oiticica, trans., Vol. 15, pp. 11 – 240). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1916-1917)

- Freud, S. (1996j). O estranho. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)* (J. L. Meurer, trad., Vol. 13, pp. 231 – 267). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919)
- Freud, S. (1996k). Além do princípio prazer. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: além do princípio prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)* (J. O. de A. Abreu & C. M. Oiticica, trad., Vol. 18, pp. 11 – 72). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1920)
- Freud, S. (1996l). Dois verbetes de enciclopédia. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: além do princípio prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)* (J. O. de A. Abreu & C. M. Oiticica, trad., Vol. 18, pp. 243 – 270). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1923)
- Freud, S. (1996m). Inibições, sintomas e ansiedade. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: um estudo autobiográfico, inibições, sintomas e ansiedade, análise leiga e outros trabalhos (1925-1926)* (J. O. de A. Abreu & C. M. Oiticica, trads., Vol. 20, pp. 79 – 174). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1926)
- Freud, S. (1996n). O futuro de uma ilusão. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: o futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)* (J. O. de A. Abreu, trad., Vol. 21, pp. 11 – 71). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1927)
- Freud, S. (1996o). Dotoievski e o parricídio. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: o futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)* (J. O. de A. Abreu, trad., Vol. 21, pp. 181 – 203). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1928)
- Freud, S. (1996p). O mal-estar na civilização. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: o futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)* (J. O. de A. Abreu, trad., Vol. 21, pp. 73 – 151). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1930)
- Freud, S. (1996q). Projeto de uma psicologia científica. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos (1886-1889)* (Vol. 1, pp. 339 – 466). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1950)

Freud, S. (2010). O inquietante. In: *Sigmund Freud obras completas: história de uma neurose infantil ("o homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos 1917-1920* (P. C. de Souza, trad., Vol. 14, pp. 329 – 375). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919)

Herrmann, F. (1999). O que é psicanálise: para iniciantes ou.... São Paulo: Psique.

Kauffmann, A. L. (2008). Sobre a contemplação reflexiva estética na sessão psicanalítica. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 42 (4), 29-39. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v42n4/v42n4a06.pdf>

Khoury, M. G. (2015). Fotografia: realidade e ficções. *Ide*, 37 (59), 97-98. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v37n59/v37n59a09.pdf>

Kobori, E. T. (2013). Algumas considerações sobre o termo Psicanálise Aplicada e o Método Psicanalítico na análise da Cultura. *Revista de Psicologia da UNESP*, 12(2), 73-81. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/revpsico/v12n2/a06.pdf>

Kon, N. M. (1996). *Freud e seu duplo: reflexões sobre psicanálise e arte*. São Paulo: Edusp/Fapesp.

Laplanche, J. (1992). *Novos fundamentos para a psicanálise*. (C. Berliner, trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1987)

Laplanche, J. & Pontalis, J. B. (2001). *Vocabulário de psicanálise* (P. Tamen, trad., 4a ed.). São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado 1982)

Lisondo, A. B. D. de, (2012). O desamparo catastrófico ante a provação das funções parentais. Na adoção, a esperança ao encontrar o objeto transformador. *Revista de Psicanálise da SPPA*, 19(2), 367-393.

Lowenkron, TS. (2005). A investigação psicanalítica está ameaçada de extinção?. Trabalho apresentado na Mesa Redonda “Psicanálise e Pesquisa”, no XX Congresso Brasileiro de Psicanálise, n. p. Brasília, DF: Febrapsi. Recuperado de http://www.febrapsi.org.br/publicacoes/artigos/xx_cbp_theodor.doc

Luz, A. B. (2012). Desamparo, contemporaneidade e a clínica atual: considerações. *Revista de Psicanálise da SPPA*, 19 (2), 333-350.

- Martins, C. F. (2011). *Da sublimação à idealização: implicações psíquicas das transformações no mundo do trabalho*. (Dissertação de mestrado da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro). Recuperado de <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=37490@1>
- Mendes, E. R. P. (2005). No passo da Gradiva. *Estudos de Psicanálise*, (28), 51-60. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n28/n28a06.pdf>
- Mendes, E. R. P. (2011). PS - Pulsão e Sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites. *Reverso*, 33 (62), 55-68. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/reverso/v33n62/v33n62a07.pdf>
- Mezan, R. (1985). *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras
- Mizrahi, B. G. (2008). *Um contraponto ao biopoder e ao desamparo no contexto contemporâneo: reflexões winnicottianas* (Tese de doutorado da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro). Recuperado de <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=11500@1>
- Nunes, C. L. & Silva Jr., M. C. (2018). *Sebastião Salgado: uma fotografia de vida e morte* (Trabalho de conclusão de curso, não publicado). Escola de Psicoterapia Psicanalítica de Maringá, Maringá.
- Oliveira, L. P. de & Albuquerque, K. M. de. (2014). Reflexões introdutórias sobre as possíveis interlocuções entre a arte e o conceito de sublimação em Freud. *Revista Estação Científica*, (12), 1-20. Recuperado de http://portal.estacio.br/docs%5Crevista_estacao_cientifica/05.pdf
- Otávio, R. C. & Dionísio, G. H. (2014). (En)quadros estéticos (artísticos e clínicos) e seus efeitos sensíveis. *Revista Estilos da Clínica*, 19 (2), 339-356. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282014000200008
- Paim Filho, I. A. (2016). Dostoiévski e o parricídio: de Freud ao nosso tempo (Uma releitura). *Alter: Revista de Estudos Psicanalíticos*, 34(1/2), 257-270. Recuperado de http://www.spbsb.org.br/site/images/Novo_Alter/2014_2015_2016/Dostoiievski.pdf
- Rea, S. (2009). Resenha de Frayze-Pereira, J. A. Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo: Ateliê, 2005. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 43(3), 191-194. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v43n3/v43n3a19.pdf>

Rivera, T. (2005). *Arte e Psicanálise* (2a ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Rosa, M. D. (2004). A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e políticos: metodologia e fundamentação teórica. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*, IV(2), 329-348. Recuperado de <https://periodicos.unifor.br/rmes/article/viewFile/1509/3464>

Rosier, D. (Produtor) & Wenders, W., Salgado, J. R. (Diretores). (2014). *O sal da terra*. [DVD]. França: Imovision.

Rozenberg, M. (2002). Desamparo $\leftrightarrow$ autonomia: movimentos do processo de amadurecimento no estágio de *concern*. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 36 (4), 859-869.

Salgado, S. (2014). *Da minha terra à Terra – Sebastião Salgado com Isabelle Francq*. (J. da R. Simões, trad.). São Paulo: Paralela. (Trabalho original publicado em 2013)

Salgado, S. *Gênesis*. (2013a). São Paulo: Taschen.

Salgado, S. (2013b). Gênesis: encarte. In: *Gênesis*. São Paulo: Taschen.

Salgado, S. (2016a). *Êxodos*. São Paulo: Taschen (Trabalho original publicado em 2000)

Salgado, S. (2016b). Êxodos: encarte. In: *Êxodos*. São Paulo: Taschen (Trabalho original publicado em 2000)

Santos, E. S. (2011). Apontamento sobre as angústias impensáveis em Winnicott. *Revista de Filosofia Aurora*, 23 (33), 475-492. Recuperado de <https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/viewFile/1582/1489>

Souza, R. N. C. de S. (2015). Fotografia: o instante e o permanente. *Ide*, 37(59), 111-114. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062015000100013

Torezan, Z. F. & Brito, F. A. (2012). Sublimação: da construção ao resgate do conceito. *Ágora*, XV(2), 245-258. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/agora/v15n2/a03v15n2.pdf>

- Volpe, A. J. (2007). *Fotografia, narrativa e grupo: lugares onde pôr o que viemos* (Tese de doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo). Recuperado de <http://www.teses.usp.br/>
- Volpe, A. J. (2009). Fotografias e narrativas: presença-ausência, imagens em ação. *Revista da SGAGESP*, 10(2), 12-21. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-29702009000200003
- Winnicott, D. W. (1971a). Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In: *O brincar e a realidade..* (J. O. de A. Abreu, trad., pp. 13-44) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1975)
- Winnicott, D. W. (1971b). O brincar: uma exposição teórica. In: *O brincar e a realidade..* (J. O. de A. Abreu, trad., pp. 59-77) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1975)
- Winnicott, D. W. (1971c). O brincar: a atividade criativa e a busca do eu (self). In: *O brincar e a realidade..* (J. O. de A. Abreu, trad., pp. 79-93) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1975)
- Winnicott, D. W. (1971d). A localização da experiência cultural. In: *O brincar e a realidade..* (J. O. de A. Abreu, trad., pp. 133-143) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1975)
- Winnicott, D. W. (1983a). Distorções do ego em termos de falso e verdadeiro “self”. In: *O ambiente e os processos de maturação.* (I. C. S. Ortiz, trad., pp. 128-139) Porto Alegre: Artmed. (Trabalho original publicado em 1960)
- Winnicott, D. W. (1983b) Da dependência à independência no desenvolvimento do indivíduo. In: *O ambiente e os processos de maturação.* (I. C. S. Ortiz, trad., pp. 79-87) Porto Alegre: Artmed. (Trabalho original publicado em 1963)
- Winnicott, D. W. (1994). O medo do colapso. In: C. Winnicott, R. Shepherd & M. Davis (Orgs.). *Explorações psicanalíticas: D.W. Winnicott.* (J. O. A. Abreu, trad., pp. 70-76). Porto Alegre: Artes médicas. (Trabalho original publicado em 1974)
- Winnicott, D. W. (2000a). Desenvolvimento emocional primitivo. In: *Da pediatria à psicanálise.* (D. Bogomoletz, trad., pp. 218-232). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1945)

- Winnicott, D. W. (2000b) Memórias do nascimento, trauma do nascimento e ansiedade. In: *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas*. (D. Bogomoletz, trad., pp. 254-276). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1949)
- Winnicott, D. W. (2000c). A mente e sua relação com o psicossoma. In: *Da pediatria à psicanálise*. (D. Bogomoletz, trad., pp. 332-346). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1949)
- Winnicott, D. W. (2000d). Ansiedade associada à insegurança. In: *Da pediatria à psicanálise*. (D. Bogomoletz, trad., pp. 162-167). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1952)
- Winnicott, D. W. (2000e). Psicoses e cuidados maternos. In: *Da pediatria à psicanálise*. (D. Bogomoletz, trad., pp. 305-315). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1952)
- Winnicott, D. W. (2000f). Caos. In: *Natureza humana*. (D. Bogomoletz, trad., pp. 136-142). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1988)
- Winnicott, D. W. (2000g). Integração. In: *Natureza humana*. (D. Bogomoletz, trad., pp. 136-142). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1988)
- Winnicott, D. W. (2000h). Localização da psique no corpo. In: *Natureza humana*. (D. Bogomoletz, trad., pp. 143-146) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1988)
- Winnicott, D. W. (2005). O primeiro ano de vida: concepções modernas do desenvolvimento emocional. In: *A família e o desenvolvimento individual*. (M. B. Cipolla, trad., pp. 3-28). São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1965)
- Winnicott, D. W. (2011) Vivendo de modo criativo. In: *Tudo começa em casa*. (P. Sandler, trad., pp. 23-39). São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1989)