

SILÊNCIO, FALA E EXPRESSÃO: A LINGUAGEM NA GESTALT-TERAPIA EM DIÁLOGO COM A FENOMENOLOGIA E A ARTE EM MERLEAU-PONTY

Silence, Speech and Expression: Language in Gestalt Therapy in Dialogue with Phenomenology and art in Merleau-Ponty

Silencio, Habla y Expresión: el Lenguaje en la Gestalt-terapia en Diálogo con la Fenomenología y el arte em Merleau-Ponty

EDUARDO DE SEQUEIRA CREMER
MÔNICA BOTELHO ALVIM

[...]a linguagem diz, e as vozes da pintura são as vozes do silêncio.

Merleau-Ponty (p. 85, 1991)

Resumo: Este artigo visa a discutir o silêncio e a linguagem na Gestalt-terapia e suas relações com a fala e a expressão, com a contribuição da filosofia de Merleau-Ponty. Uma vez identificada a pouca produção sobre o tema no campo da Gestalt-terapia, o presente trabalho desenvolveu-se explorando a contribuição da literatura fundadora da abordagem, que trouxe um debate sobre a linguagem, entretanto sem abordar em profundidade o tema do silêncio, que ganhou contornos importantes em nossa pesquisa a partir do pensamento de Merleau-Ponty. A partir do clássico texto de Merleau-Ponty sobre a obra de Cézanne, a arte é discutida como modalidade de expressão, com o objetivo de pensar o aparecimento da expressão artística como um fenômeno no mundo e suas relações com o silêncio. Busca-se, a partir dessa discussão, abordar a palavra sob a mesma perspectiva, deslocando a centralidade do pensamento na produção da fala e afirmando a palavra como um fenômeno preñado de significados que vão se dar no mundo intimamente relacionados com o silêncio, fundo circundante, estofo de toda expressão.

Palavras-chave: Silêncio; Expressão; Arte; Fenomenologia; Gestalt-terapia.

Abstract: This article aims to discuss silence and language in Gestalt-therapy and their relationship to speech and expression, drawing on the philosophy of Merleau-Ponty. Given the limited literature on this topic within Gestalt-therapy, this work explores the foundational literature of the approach, which discussed language but did not delve deeply into the theme of silence. Silence gained significant importance in our research through the lens of Merleau-Ponty's thought. Based on Merleau-Ponty's classic text on Cézanne's work, art is discussed as a mode of expression, with the aim of thinking about the appearance of artistic expression as a phenomenon in the world and its relations with silence. From this discussion, we seek to approach the word from the same perspective, shifting the centrality of thought in the production of speech and affirming the word as a phenomenon pregnant with meanings that will occur in the world closely related to silence, surrounding background, foundation of every expression.

Keywords: Silence; Expression; Art; Phenomenology; Gestalt-therapy.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar el silencio y el lenguaje en la Gestalt-terapia y su relación con el habla y la expresión, desde la perspectiva de la filosofía de Merleau-Ponty. Dada la escasa bibliografía sobre este tema en el campo de la Gestalt-terapia, este trabajo explora la literatura fundacional de este enfoque, que aborda el lenguaje pero no profundiza en el tema del silencio, un aspecto que adquirió gran relevancia en nuestra investigación a través del prisma del pensamiento de Merleau-Ponty. Partiendo del texto clásico de Merleau-Ponty sobre la obra de Cézanne, se analiza el arte como un modo de expresión, con el objetivo de comprender el surgimiento de la expresión artística como fenómeno en el mundo y su relación con el silencio. A partir de esta discusión, buscamos abordar la palabra desde la misma perspectiva, desplazando la centralidad del pensamiento en la producción del habla y afirmando la palabra como un fenómeno preñado de significados que ocurrirán en el mundo estrechamente relacionado con el silencio, el fondo circundante, la base de cada expresión.

Palabras clave: Silencio; Expresión; Arte; Fenomenología; Gestalt-terapia.

A psicologia clínica notabilizou-se desde o início como uma prática essencialmente verbal. Seu desenvolvimento é tributário da psicanálise freudiana, precursora do método clínico, que tratou com especial atenção o tema da fala e de seus significados. Essa tradição baseada na fala verbal marcou, portanto, o início da clínica. Mesmo as pessoas que desconhecem a experiência de um consultório de psicologia, descrevem-no como um lugar que se configura essencialmente como um espaço de fala. A Gestalt-terapia surgiu como uma prática que privilegiava a experiência e seu desenrolar, enfocando o que acontecia no presente. Essa abordagem estruturou-se enfatizando mais a forma como algo era dito, do que o próprio conteúdo da fala, o que pode ter contribuído para colocar a discussão sobre a linguagem em segundo plano.

Transformar a ênfase na forma em uma oposição conteúdo x forma que desconsidere a linguagem é um caminho a ser evitado, uma vez que não se pode desconsiderar o lugar dos signos na produção de sentido. Do mesmo modo, o movimento inverso de considerar a linguagem como estrutura não é um caminho escolhido pela Gestalt-terapia. Colocar o foco sobre o significado das palavras pode ser um elemento de interferência no diálogo e na escuta, que se propõe experiencial e sensível. Colocá-los em suspensão é um exercício necessário para nossa clínica, o que significa considerar aquilo que está no fundo de onde emergem as palavras. O silêncio nos aparece como esse fundo. Quando as palavras faltam, quando no diálogo clínico surge um vazio de sentidos, estamos diante de um silêncio fértil para a emergência de novos sentidos e significados.

Ao longo de nossa experiência clínica, fomos identificando duas situações relacionadas a isso e que nos traziam dificuldades. O que fazer quando o cliente não fala nada nas sessões, ou melhor, não emite palavras? E o que fazer quando muitas palavras são ditas, mas, nitidamente, parecem falas que não dizem nada e se assemelham a própria falta das palavras?

Dado que, mesmo apresentando alguma contribuição, a literatura da Gestalt-terapia não oferece um maior aprofundamento no que se refere à linguagem e ao silêncio, pretendemos, neste artigo, avançar um pouco nessa discussão.

A filosofia de Merleau-Ponty apresenta muitos elementos aos quais podemos recorrer para ampliar nossa compreensão da fala e do silêncio em psicoterapia, oferecendo discussões que podem lançar luz na leitura que fazemos do aparecimento dessas formas de expressão no contexto clínico. Parece-nos potente esse encontro entre uma filosofia que se destaca por discutir uma apreensão sensível do mundo, deslocando a razão da posição de centro do conhecimento e a Gestalt-terapia, teoria clínica que se qualifica e distingue por uma forte base estética, indicando um caminho que vai se guiar pela experiência sensível no encontro terapêutico.

Através de uma percepção diversa da cotidiana, “a percepção estética não visa ao objeto segundo sua finalidade prática ou utilitária, mas implica a abertura de

entrega do sujeito a um mundo sensível que o convida não a decifrá-lo, mas a senti-lo” (Reis, 2011, p. 78). Uma abertura ao sentido que se faz presente na clínica da Gestalt-terapia, abordagem que enfatiza a experiência sensível no encontro terapêutico, onde, colocado resumidamente, “o sentido é um fenômeno do campo, dado espontaneamente na experiência do contato como um processo de descobrir-e-inventar” (Alvim, 2018, p. 334).

A apreensão sensível do que se apresenta na clínica poderá produzir um diálogo no silêncio e promover uma escuta que desvele ou desvende o que está sendo dito para além das palavras, o que está presente no fundo, sem predominância de atenção aos conteúdos da fala, mas em conexão sensível com o que está sendo dito. Esse processo facilita o aparecimento de uma expressão criativa proporcionada pelo que está acontecendo naquele momento, uma produção de sentido compreendida fenomenologicamente que inclua as diferentes formas de silêncio que se apresentam.

A dimensão sensível da experiência é de ordem pré-reflexiva, um modo de compreensão que promove um deslocamento da racionalidade do lugar de instância central no processo de produção de sentidos. Essa discussão é central na fenomenologia que, em sua resposta aos dualismos, busca a gênese do sentido do âmbito pré-reflexivo, antes da cisão reflexiva. Como um leitor de Husserl, Merleau-Ponty retoma e amplia as propostas fenomenológicas iniciais e enfatiza o corpo e a dimensão sensível como locus de nascimento do sentido. Tendo uma influência do pensamento fenomenológico, a Gestalt-terapia propõe a noção de pré-contato como uma experiência primária do mundo, que acontece antes de quaisquer categorizações constituídas por atos da consciência reflexiva. Alvim (2019, p. 176) descreve essa noção a partir da Gestalt-terapia “como momento primeiro do processo de contato, um momento de indiferenciação sujeito-mundo quando algo é dado e vivido de modo corporal e irrefletido, não tematizado”. Esse é o instante do diálogo clínico no qual procuramos posicionar nosso foco, onde a aposta nos signos e nas suas descrições mais formais, conceituais, como as que se encontram no dicionário, começam a perder o protagonismo.

Compreendendo a clínica da Gestalt-terapia como clínica da experiência, propomos discutir a troca verbal e o silêncio como expressões que produzem novos sentidos no presente, mobilizando afetos e criando novidades, processo por onde caminha a clínica. Iniciando nosso percurso, nos utilizaremos da discussão que Merleau-Ponty faz sobre a arte de Cézanne. Lançamos mão desse expediente para aproximar a expressão que surge por meio do diálogo verbal e a expressão que aparece do encontro com uma obra de arte, nesse caso específico, as pinturas de Cézanne. Esse paralelo ajuda a enxergar o deslocamento da razão do centro para alcançar o sentido silencioso das palavras, do modo como nos convoca a produção e a contemplação sensível de uma obra de arte.

Expressão Artística: Os Escritos de Merleau-Ponty Sobre Cézanne e a Arte Da Desrazão

Para Merleau-Ponty, a expressão no mundo como arte seria obra de um corpo sensível que gesticula a partir da experiência. No contato sensível com o mundo surge uma expressão sob a forma de linguagens possíveis, gestos, forças expressivas que abrem o mundo em dado instante em um ato que é a própria experiência e não algo que representaria tal coisa ou natureza. Alvim (2014, pp. 67-68) refere-se à obra de arte como “a expressão viva do entrelaçamento de homem e mundo e de passagem do invisível ao visível”. Nessa passagem, a autora faz alusão às discussões de Merleau-Ponty em sua obra publicada postumamente (Merleau-Ponty, 2000) onde propõe uma dimensão invisível de profundidade do mundo que sustenta a dimensão visível. De acordo com o filósofo, o invisível só pode ser apreendido de modo corporal e sensível. A respeito das relações entre o visível e o invisível, podemos dizer que junto a um gesto visível no mundo há um invisível que matricia a expressão. “É preciso descrever o visível como algo que se realiza através do homem, mas que não é, de modo algum, antropologia” (Merleau-Ponty, 2000, p.245). Há todo um mundo silencioso que faz parte daquele gesto único, emergindo de um fundo carnal indiferenciado que, em dado instante, se diferencia desenhando um visível por meio da expressão.

A obra de arte advém de um gesto que dá visibilidade a algo que estava invisível no mundo. A obra se apresenta intimamente ligada a esse fundo indiferenciado, aparecendo como uma resposta ao mundo. A obra emerge da situação e é uma resposta que se apresenta necessária ao mundo. Barbaras (2011) descreve precisamente o trabalho do artista quando coloca que:

[...] não consiste em realizar um projeto previamente concebido, mas sim em transformar a matéria ao dar-lhe um sentido figurado. É um trabalho de expressão, e a expressão não é a tradução ou a comunicação de uma ideia ou de uma significação, mas o ato pelo qual se desvenda o sentido que ficava implícito na matéria e que, a rigor, não existia verdadeiramente antes de ser manifestado e encarnado numa obra (p. 58).

No texto “A dúvida de Cézanne”, Merleau-Ponty (2004a) se utiliza da obra do pintor e sua experiência de vida para discutir a expressão em seu nascimento. A escolha deste artista para dialogar é relevante porque Cézanne, ao longo de sua vida, ou de sua obra, procurou expressar a natureza e não a representá-la tecnicamente num quadro. Em determinados momentos de sua história chegou a duvidar de sua capacidade como artista e também de seu equilíbrio mental, questionando-se de

fato sobre sua razão, além de imaginar ter um distúrbio visual. Sua forma de estar no mundo também não lhe ajudava, já que tinha dificuldades nos contatos com o outro e por isso procurava passar mais tempo isolado, diminuindo suas possibilidades de interação social (Merleau-Ponty, 2004a).

Nesse esforço para reencontrar o mundo tal como o captamos em nossa experiência vivida, todas as precauções da arte clássica são despedaçadas. O ensinamento clássico da pintura baseia-se na perspectiva – ou seja, no fato de que, diante de uma paisagem, por exemplo, o pintor decidia só transportar para sua tela uma representação totalmente convencional do que via (Merleau-Ponty, 2004b, p. 12).

Cézanne fugiria assim de toda a objetividade de produções artísticas anteriores que representavam os objetos do mundo no quadro, o que seria algo mais próximo de uma cópia, uma representação, que diminuía a potência expressiva da arte. Ao contrário disso, ele procurava uma expressão sensível do mundo que se aproximasse mais de uma produção corporal do que da reprodução do mundo através de traços bem planejados e estudados, que representariam de maneira “verdadeira” o objeto real. Esse deslocamento reduziria a centralidade da racionalidade, de um movimento técnico que procurava formas e traços que contornariam a obra de maneira exata e controlada. Por isso, Alvim (2014, p. 83) coloca que Cézanne tentava “libertar-se de um modo racional de produzir paisagens, para mostrar a visão que se oferece ao seu olhar, buscando realizar no quadro as suas sensações”. Merleau-Ponty (2004a, p.116) resume sua intenção e sua técnica para alcançar esses resultados colocando que “sua pintura seria um paradoxo: procurar a realidade sem abandonar as sensações, sem ter outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva ou o quadro”.

Vivemos em um mundo de objetos construídos e nomeados pelo ser humano e, dessa forma, os reconhecemos também pelas categorias que criamos e os vemos por meio do olhar humano. Nesse sentido, Merleau-Ponty (ibidem, p.119) coloca que “a pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual se instala o homem”. Buscando encontrar a natureza em seu estado nascente, procurava uma expressão artística que escapasse aos modos categoriais do mundo humano. Essa percepção descentra a consciência humana que constitui e posiciona mundo, consciência que categoriza o que se apresenta.

Para o filósofo, a ciência se apresenta como um entendimento humano sobre “o pedestal da natureza” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 116), portanto, o método científico configura-se como um conhecimento fragmentado de uma parte do mundo. Isso significa que a ciên-

cia se ocupa de um determinado campo por vez, apartando-o dos outros que se inter-relacionam para produzir conhecimento sobre determinado fragmento da natureza, campo em realidade muito mais complexo e, certamente, de impossível apreensão total. Mesmo que cada fragmento fosse inteiramente conhecido em separado, a posterior união das ideias formuladas não resultaria em uma compreensão do todo. A natureza não se apresentaria de forma clara, mas é isso que Cézanne busca expressar através dos sentidos sem, entretanto, abandonar a razão.

Por esse caminho, Cézanne tenta imprimir em suas telas uma visão natural do que percebe, da emergência da percepção em suspensão das categorias “humanas”. Procura a ordem primária da visão, não pinta objetos, mas a forma como se expressam perceptivamente, o que chamou de “ordem nascente”. Obstinadamente procurava, mesmo, pintar o “cheiro das árvores” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 22).

Por um ordenamento mais racionalista é simples identificar, então, porque Cézanne fora tão questionado, já que pintar o cheiro das árvores escapa de qualquer ordem intelectual. Seria uma contradição se pensamos dessa maneira submetidos a um arcabouço científico que, certamente, trataria a questão inferindo que os olhos, órgãos do sentido centrais para se apreciar um quadro, não podem sentir o cheiro da natureza que a pintura traduz na tela.

A procura de Cézanne por uma originalidade perceptiva impensada, irrefletida, torna o tema da dicotomia uma impossibilidade porque nesse instante em que a percepção nascente brota no mundo, tudo está junto, sensação e pensamento, caos e ordem, afeto e raciocínio, alma e corpo, nada há separado. Uma separação pode se configurar como possibilidade *a posteriori*, após o arrebatamento corporal da experiência, pode-se refletir sobre o acontecimento e, talvez, separar algo, perdendo de vista o fenômeno como um todo.

Isso significa, como afirma Merleau-Ponty (2004a, p. 118), que “o pintor que pensa e que procura a expressão começa por faltar ao mistério da aparição [...]”. O surgimento de uma obra de arte, que interrompe o curso temporal natural da vida, é um gesto corporal que irrompe no mundo em dado momento. Do mundo se diferenciam o pintor e sua obra, de um impensado aparece uma produção de sentido que se localiza em determinado tempo e espaço no mundo de maneira espontânea.

A expressão não pode ser então a tradução de um pensamento já claro, pois que os pensamentos claros são os que já foram ditos em nós ou pelos outros. A ‘concepção’ não pode preceder a ‘execução’. Antes da expressão, existe apenas uma febre vaga e só a obra feita e compreendida poderá provar que se deveria ter detectado ali antes alguma coisa do que nada (Merleau-Ponty, 2004a, pp.120-121).

Uma quantidade razoável de significados e aparição de fenômenos confusa e sem formulação acenaria de alguma forma a um homem com sua história de vida e *acidentes*, e desse entrelaçamento nasceria a obra de arte como tentativa de expressar um fenômeno. Por isso, Merleau-Ponty (2004a, p. 122) afirma que “a verdade é que esta obra a fazer exigia esta vida”, ou seja, a obra só poderia aparecer pelas condições em que foi feita, como resposta a certa configuração. Dessa maneira, a obra se diferencia do campo ao qual pertence, emergindo de tal forma que não depende de um planejamento racional de quem alcança essa expressão, mas surge através de um gesto corporal sensível que só poderia aparecer nas condições que se apresentavam ao artista.

Existe, antes do pensamento, uma experiência que se faz no mundo e que faz mundo, a aparição é o que se presentifica surgindo como fenômeno e a expressão desta em uma obra é a aparição de novo fenômeno, um invisível que passa a visível, sem esgotar o primeiro como partícipe no fundo a que está vinculada a obra. Essa expressão é uma aparição originária e uma resposta ao mundo. Merleau-Ponty (2004b, p. 58), por exemplo, diz que “a pintura seria, portanto, não uma imitação do mundo, mas um mundo por si mesmo. E isto quer dizer que, na experiência de um quadro, não há nenhuma referência à coisa natural [...]”, fato que define a obra como criação no mundo e não como representação deste. Em suas discussões, Merleau-Ponty (1991, 2004a, 2004b) refere-se sobretudo ao artista em seu processo de criação, mas também aborda a experiência do espectador, discussão muito presente no âmbito da arte na passagem de século que marca o advento da arte moderna.

A Obra e o Espectador: Contemplação Passiva ou Coparticipação Fenomênica?

A expressão por meio de um quadro é uma das formas possíveis, como vimos, mas existe outro tipo de encontro, também fonte de expressividade, que é a participação do espectador ao apreciar uma obra. A aparição da obra para o outro é um novo percurso de nascimento de sentidos, desde que o corpo se apresente aberto ao mundo e sensível ao fenômeno. Diferente de um quadro produzido por meio da técnica da perspectiva, que propiciava ao pintor realizar no quadro uma reprodução quase fotográfica daquilo que representava e não exigia do espectador um trabalho perceptivo no encontro com a obra, Cézanne pintava quadros que geravam na paisagem uma espécie de “aspereza” que exigia do espectador um trabalho perceptivo realizando, assim, um diálogo mais autêntico com a obra (Merleau-Ponty, 2004b, p. 13). Isso acarretaria numa participação mais ativa do espectador, em contraste com a passividade de uma visão capturada e aprisionada pela perspectiva.

Cézanne realizava uma arte que, como ato expressivo e corporal, ao ser apreciada pelo espectador, seria

retomada em seu corpo, induzindo uma apreensão sensível da obra num processo de diferenciação que inauguraria nova criação. Dessa maneira, Alvim (2014, p. 84) refere-se à obra de arte como aquilo “que repercute junto à nossa existência, fazendo com que os investimentos corporais do pintor sejam retomados em nosso corpo”, indicando, assim, um sentido intercorporal à obra que se processa por meio de um diálogo corporal criativo e criador pintor-obra-espectador.

Uma obra de arte que faça jus a sua denominação é um mundo próprio e não uma representação deste, sendo fonte de infinitas experiências quando o outro a encontra. Esse momento, que une a vida do autor à do espectador numa experiência singular, traz à luz uma nova apreensão do mundo, surgindo uma possibilidade de expressão originária a partir do encontro do outro com a obra. Nesse caso, o fenômeno, que é a obra realizada, vai tomar parte no campo de vida de alguém que vai se por à sua frente, retomando-a com nova produção de sentido. Não há um espectador neutro que vai receber a obra passivamente sem que participe com sua visão, sem que complete um diálogo com seu autor, há sempre uma visão de alguém que irá, também, compor a obra.

Não há, portanto, coisas idênticas a si mesmas, que, em seguida, se oferecem a quem vê, não há um vidente, primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas, mas sim algo de que não poderíamos nos aproximar-nos mais a não ser apalpando-o com o olhar, coisas que não poderíamos sonhar ver ‘inteiramente nuas’, porquanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne (Merleau-Ponty, 2000, p. 128).

A obra, portanto, não seria uma coisa em si, seria uma expressão estética e adquire esse *status* quando, ao atingir os sentidos do espectador, convida-o a habitar o mundo silencioso do pintor, fundo de gestos expressivos que vieram a produzir a obra e permanecem ali imbricados. Há um convite ao espectador para que reassuma de forma autoral os traços do artista para completar o ato expressivo.

Conseguimos esse encontro se nos permitimos nos instalar nesse mundo silencioso. Movimento diferente ocorre quando nos propomos a analisar a obra, por esse caminho tentamos capturar um sentido mais intelectualizado daquilo que vemos como explicar seu estilo, localizar seu momento histórico, identificá-lo com a vida do autor ou discutir qual técnica de pintura foi utilizada. Assim perdemos a possibilidade de, entregues aos sentidos, sermos levados a um novo ato expressivo no encontro com a obra do artista.

(...) trata-se, como na percepção, das próprias coisas, de contemplar e perceber o quadro segundo as indicações silenciosas de todas as partes que me são fornecidas pelos traços de pintura depositados na tela, até que todas, sem

discurso e sem raciocínio, componham-se em uma organização rigorosa em que se sente de fato que nada é arbitrário, mesmo se não tivermos condições de dizer a razão disso (Merleau-Ponty, 2004b, p. 60).

Essa descrição se aproxima do que Perls, Hefferline e Goodman (1997) colocam a respeito do trabalho do artista, quando indicam que o ato artístico não se dá de forma consciente, mas tampouco se dá de maneira inconsciente, nada é arbitrário nem muito bem pensado *a priori*. Os autores apontam que a produção de um quadro se dá de forma espontânea pelo pintor; recorrendo ao sensível, ele quase é guiado pelo pincel e por onde seu corpo encontra a disposição das cores na tela. Seguindo as indicações silenciosas, ele alcança uma expressão genuína e organizada.

Quando esse quadro produzido é contemplado por alguém, ocorre novo encontro expressivo, dessa vez entre a obra de arte e o espectador. Esse encontro, que se realiza de forma sensível pelo espectador, faz aparecer uma nova produção de sentidos, já que a pessoa que se põe à frente de uma obra de arte a retoma em seu corpo, produzindo novas sensações. Por essa apreensão é até mesmo possível que o espectador se aproxime do mundo silencioso do autor da obra, se configurando outra forma de encontro. Cada encontro é único e o mesmo espectador pode ter novas sensações diante do mesmo quadro em momentos diferentes. Seu olhar sobre a obra propicia novas formas expressivas, há sempre um novo sentido produzido, uma recriação, um silêncio diferente.

A pintura é expressão, inaugura no mundo uma nova fala, institui significados que dão voz ao silêncio do mundo. Dessa forma, uma releitura de uma obra também não seria somente uma versão, uma modalidade de que se diferencia por pequenos aspectos da original. O pintor vai estar sempre expressando algo novo, mesmo que se inspire em outro quadro, que seria um ato expressivo anterior, não é uma representação daquele, é uma resposta, uma retomada. É possível que haja alguma conexão entre as duas obras, mas seriam como fios de significados comuns, há uma expressão nova que está respondendo a anterior e não somente uma versão.

Toda essa operação, que tem como ponto de convergência de sentidos a obra de arte, é essencialmente expressiva. O momento da pintura se credencia como uma criação espontânea, mas vinculada à situação, matriciada por um fundo carnal, invisível e silencioso, que não abandona esse elemento que vai surgir no mundo. Portanto, se por um lado não há algo previamente pensado que vai constituir a expressão, já que dessa forma o impensado não teria lugar, também não vai se tratar de um fenômeno sem contorno algum e sem ligação com seu criador, dado que foi aquela vida a exigida pelo mundo para dar visibilidade a tal expressão. Determinada obra só surgiria em dado momento através das mãos de um artista específico.

A arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão. [...] Assim como a palavra não se assemelha ao que designa, a pintura não é uma cópia. (Merleau-Ponty, 2004a, p.119-120).

Dessa maneira, a pintura é um ato expressivo assim como a palavra que é dita, o que nos remete ao tema da linguagem verbal. Igualmente, a existência da palavra no mundo guarda uma relação íntima com um invisível ou com um mundo silencioso que a sustenta e de onde ela sai para ganhar visibilidade, ou audibilidade. Como pensamos aqui num corpo sensível e sentiente, não haveria uma relação dicotômica entre o invisível e o silêncio. Há um silêncio no que é visto e um invisível no que é ouvido. O corpo sensível é uma unidade composta por todos os sentidos juntos no fazer mundo, ficando essa divisão a cargo de uma análise biológica e científica do corpo, que separa os órgãos dos sentidos.

A palavra como expressão também surge de um fundo silencioso que não é vazio de sentido e, como a obra de arte, vai ser ela própria a aparição de um fenômeno no mundo. Produzida por alguém, encontra um outro que vai ter uma experiência, a princípio, diversa daquela produção inicial. Toda essa discussão até aqui se constituirá num fundo de suporte para a próxima seção, que discutirá a fala e o silêncio como expressão, sob a perspectiva da Gestalt-terapia.

A Linguagem e a Fala na Gestalt-Terapia

Nos desenvolvimentos teóricos da Gestalt-terapia não encontramos uma grande sistematização sobre a linguagem ou sobre o silêncio na clínica. Mas existem alguns trechos encontrados nos dois primeiros livros da abordagem, “Ego, fome e agressão” de 1942 e “Gestalt-terapia” de 1951, que possuem boas referências e servirão de base para esta discussão.

No livro *Ego, fome e agressão* encontramos um capítulo cujo título é “Silêncio interior”. Perls (2002) inicia o texto apontando para a importância e o espaço que a linguagem ocupa na vida humana. O autor afirma que nossa capacidade de simbolizar, numa espécie de unificação de objetos e palavras, nos deu uma definitiva superioridade sobre os animais.

Perls (2002) adverte-nos, entretanto, de que essa conquista do mundo pela linguagem pode representar, em determinado momento, obstáculos aos nossos movimentos no mundo. Ele afirma que, como outros objetos criados para ajudar a vida humana e que terminaram usados para seu prejuízo, “a palavra se voltou contra o homem” (p. 298). O autor aponta que, ao invés de expressar, as palavras transformadas em falas subvocalis, que são sedimentos linguísticos culturais que se mantêm fixados como situações inacabadas, podem

obliterar o campo para criações espontâneas, se transformando “numa arma mortalmente dirigida contra nossos *selves* naturais”, interrompendo processos de vida no mundo (p. 298). De outra maneira, sobre a mesma questão, Alvim (2022, p. 377) coloca que:

O domínio da gnose, onde processos categoriais e representacionais como o pensamento e a linguagem direta estão implicados, pode tornar-se um obstáculo para a emergência de novas formas, impedindo o movimento plástico do processo de formação de formas ou configuração.

Nesse fragmento encontramos o apontamento de que os processos de pensamento, racionalizações ou representações podem diminuir a possibilidade expressiva do que está sendo dito. Com isso se reduz o potencial criativo da fala, causando uma paralisia no campo e impedindo que novas formas surjam, interrompendo o processo espontâneo de produção de sentidos.

No livro *Gestalt-terapia* (Perls, Hefferline & Goodman, 1997) os autores discutem a aquisição da fala e retomam a questão da fala subvocal, já presente no livro anterior, *Ego, fome e agressão*, que se configura como modalidade importante para essa discussão. Eles indicam que a criança, no aprendizado da fala, “está fazendo uma conquista espetacular”, ao passo que vai construindo sua personalidade. Para isso, concebem a seguinte sequência para o processo: “a) relações sociais pré-verbais do organismo, b) a formação de uma personalidade verbal no campo do organismo/ambiente, c) as relações subsequentes desta personalidade com as outras” (p. 129). Esses passos demonstram o caminho percorrido pelos humanos na constituição da fala, na formação da personalidade vinculada ao ambiente e na relação que estabelecem com o mundo a partir disso. Os autores ressaltam, a partir desse pensamento, que o desenvolvimento apropriado da fala conduz a uma flexibilidade e abertura desses processos em que os hábitos de fala já sedimentados, que compõem o fundo, possam ser reconfigurados pelo encontro com o outro.

A fala subvocal vai sendo formada ao longo da vida, desde as experiências mais primeiras até as relações posteriores. As duas primeiras etapas da aquisição da fala - relações sociais pré-verbais do organismo e formação de uma personalidade verbal no campo do organismo/ambiente - são caracterizadas por um intenso contato com materiais alheios, advindos do ambiente, uma vez que envolvem maior indiferenciação organismo/ambiente e implicam processos de aprendizagem relacionados à introjeção. Sobre isso Perls et al. (1997) colocam que a formação da personalidade acontece durante esse processo, no qual, desde os momentos mais primeiros de relacionamentos, “geralmente já houve a incorporação de uma quantidade enorme de material alheio, inassimilado ou mesmo inassimilável” (p. 129).

Nesse sentido, os mesmos autores consideram útil definir personalidade “como uma estrutura de hábitos

de fala” (p. 129) adquirida nas relações sociais primitivas. A maior parte dos pensamentos é composto de fala subvocal, ou seja, de material inassimilado na relação organismo/ambiente. Aos poucos, atos criativos começam a acontecer formando hábitos de sintaxe e de estilo concorrendo para uma atividade criadora na formação de falas, compondo a terceira etapa da aquisição da linguagem.

A fala subvocal, portanto, se definiria por um processo interrompido de criação sobre os hábitos de linguagem que são adquiridos na fase de formação da personalidade verbal no campo organismo/ambiente. Na passagem desse momento para o encontro com o outro, as falas subvocais se estabelecem de forma rígida, obliterando o campo, acarretando na construção de fragmentos de linguagem repetidos, com pouca criação. Os hábitos de linguagem se tornam pouco expressivos e a fala não tem vitalidade.

Quase toda produção de fala que não se constitua a partir de “apetites orgânicos” - ou seja, de necessidades do organismo - realizada por meio de atividade criativa, provavelmente será estruturada por um “conjunto de atitudes retóricas” (Perls et al., p. 129) que caracterizam a personalidade. Isso significa que existe um conjunto que estrutura a fala que não foi apropriado ou assimilado por um trabalho singular do organismo, constituindo a personalidade e hábitos de fala por formas desvinculadas da vivência atual do organismo, o que pode refletir posteriormente em conflitos envolvidos com exigências éticas e responsabilidades relacionadas a papéis sociais. Os hábitos de fala retóricos produzem verdades estruturadas que paralisariam o processo de criação, cristalizando seu emissor em determinada definição de si que significa, de certo modo, um congelamento do tempo, que envolve a necessidade de repetir seu discurso estruturado.

Perls et al. (1997) colocam que nesse processo de entrada no mundo da fala e da linguagem há um processo de “diferenciação do indivíduo no campo organismo/ambiente” (p. 128) que se aperfeiçoa de maneira tardia, já que, segundo os autores, as relações originais infantis são carregadas de comunicações e relacionamentos interpessoais primitivos que vão fornecendo material inassimilado ou mesmo inassimilável naquele momento. Somente mais à frente, a pessoa inicia um processo de reconhecimento de si, assumindo formas de ser singulares que a fazem se diferenciar do outro através dos atos criativos, e, por consequência, identificando o outro como sendo diferente de forma gradativa.

A personalidade é a réplica verbal do self, como afirmam Perls, Hefferline e Goodman (1997). Isso indica que percalços ou limitações no processo de fala são o sinal de interrupções no projeto existencial, conflitos com a sociedade e a causa de inúmeras dificuldades nas relações humanas.

Dessa forma, na constituição da fala subvocal há uma participação importante que advém da cultura (Perls et al., 1997). Os autores dizem que existe um de-

envolvimento simbólico próprio da cultura que em muito não se ajusta com as necessidades do organismo, afirmando que a cultura pode soterrar a “invenção social espontânea” (p. 129), obstruindo processos de criação do ser. Nesse conflito a cultura pode se sobrepor ao *self* ou torná-lo mais limitado em seus aspectos criativos. À luz disso, Perls et al. (1997) vão definir três estilos diferentes de fala que vão surgir a depender do resultado dos conflitos no campo, são elas: verbalização, fala plena de contato e poesia.

A verbalização é um dos três formatos de fala discutidos por Perls et al. (1997) que descreve, além dela, a fala plena de contato e a poesia. Ao longo do capítulo “Verbalização e poesia” os autores discutem a relação destas falas com a fala subvocal, já definida anteriormente, que se constitui de “situações verbais inacabadas repetidas” (p. 130). Essa fala estaria sempre presente e cada uma das três formas de fala citadas acima estabelece uma relação com esta.

Já antes, no livro *Ego, Fome e Agressão* (Perls, 2002), ao apontar que o desenvolvimento da linguagem pode começar a trazer problemas ao homem, passando a limitar sua capacidade expressiva, Perls discorre sobre uma personagem que conota como a “tagarela senhora da sociedade” (p.301), que o autor apresenta como uma grande produtora de palavras, que tem a intenção de ocultar sob essa fala ininterrupta “o fato de não ter nada a transmitir” (p. 301). Ele afirma ser uma “blasfêmia” chamar de “fala” a emissão dessa enormidade de palavras por ela. Aqui percebemos que Perls já apontava naquele livro o fenômeno da verbalização, que embora não tenha nomeado dessa forma na obra, já estava ali descrito. Essa noção só vai ser nomeada e explorada mais profundamente no livro “Gestalt-terapia”, nove anos depois.

A verbalização é, então, descrita como uma fala monótona e repetida que apresenta flagrante descompasso com os ritmos do corpo e com a situação, sendo uma espécie de “reação a uma fala alheia aceita e inassimilada, ou a uma identificação com esta [...] ‘meros’ hábitos de linguagem” (Perls et al., 1997, p.129, grifos dos autores). Desse modo, a verbalização estaria vinculada à fala subvocal e apresenta certa desconexão entre o que está presente no campo de experiência do sujeito e o modo como ele lida e gesticula, caracterizando a produção de uma fala introjetada, repetitiva e mecânica.

Nesse sentido, alguém que apresenta esse modo de fala diz a verdade, mas não diz nada e, raramente, ouve sua própria voz. Quando o faz, a estranha. Pode não reconhecer sua voz e está pouco *aware* de sua fala subvocal. Dessa maneira, sua fala quase sem criação, quando colocada num diálogo, faz com que não se dirija ao outro, que se torna “irrelevante para a cena social concreta” (Perls et al., p. 133). Isso ocorre porque seu tom demonstra estar mais ocupado com a sua fixação a alguma situação subvocal inacabada do que com o que ocorre no ambiente. Esse processo vai ao encontro da discussão sobre a autonomia da personalidade, que

projeta discursos não vinculados a situação, a fala independe do que acontece e do outro que se apresenta.

A verbalização se difere em qualidade da poesia e da fala plena de contato no que se refere, justamente, à capacidade expressiva. A verbalização se configura por falas repetidas, menos expressivas e, às vezes, não situadas, enquanto as outras duas, fruto de uma *awareness* elevada, são falas criativas que produzem e instituem diferença, sendo, portanto, expressão.

A poesia é, portanto, o contrário exato da verbalização neurótica, pois é a fala como uma atividade orgânica que soluciona problemas, é uma forma de concentração, enquanto a verbalização é uma fala que tenta dissipar a energia no ato de falar, suprimindo a necessidade orgânica e repetindo uma cena subvocal inacabada, em vez de concentrar-se nela (ibidem, p. 131).

A poesia e a fala plena de contato também são diferentes entre si, mas situam-se no mundo como expressão do campo, fazendo surgir falas novas e criativas. Para Perls et al. (1997) o poeta usará as palavras de uma forma tal que intenta resolver o conflito entre a cultura e o *self*, usando as situações inacabadas como substrato de sua expressão. O poeta utilizaria os sussurros subvocalis tornando-os audíveis, sussurros que comporiam seu silêncio.

Ao contrário de localizar o conflito como algo “interno” esses autores caminham na direção de afirmar esse trabalho expressivo como uma produção do campo organismo/ambiente, sendo a fala algo que aparece como produção deste. Isso remete à discussão anterior sobre o aparecimento de uma obra de arte feito por Merleau-Ponty. Sob essa perspectiva, o poeta trabalharia no arranjo e rearranjo das palavras em sua obra, torcendo os sentidos, conseguindo um texto preciso que implica no nascimento de um significado situado que diz respeito às suas experiências no mundo, deixando a “fala inacabada fluir com precisão e força” (Perls et al., p. 131). O conteúdo dessa fala não é uma verdade a ser transmitida, mas vem ao mundo com a excitação necessária para expressão aqui-agora, sem que haja um conhecimento racional prévio de seus significados latentes. A expressão seria, assim, esse ato poético, aparecendo com um estilo no presente e, embora tenha influências da memória e de vivências anteriores, não é explicável pela biografia de quem a profere.

Nessa descrição, nota-se a expressão poética como um fim em si mesmo, ela é um ato necessário em dado momento no campo, uma resposta no mundo que requeria aquele artista específico para surgir. Não se trata de uma produção privada apartada do mundo e do outro, mas aponta para a necessidade primeira de expressar e produzir sentidos necessários à sua experiência mundana. Sua instituição é fruto de uma abertura para o mundo, mas não tem um alvo estipulado nem uma prescrição do que intenta atingir em seu apareci-

mento. As palavras visam à expressão e atingem o outro por consequência, não por objetivo.

Essa característica da poesia é o que a difere da fala plena de contato, segundo os autores. Embora também seja considerada uma “boa fala”, *aware* de sua intenção e com uma boa fluência no campo, a fala plena de contato “exige também outros tipos de comportamento, a resposta do ouvinte, e assim por diante” (Perls et al., 1997, p. 132). A importância do comportamento e do ouvinte coloca esse tipo de fala margeada de maneira mais precisa pela situação, existem contornos, ao menos mais claros, que vão balizar a criação. A poesia é uma fala mais livre sem um objetivo claro de comunicação, não fica restrita a um significado linguístico inteligível e, também por isso, atinge o outro pelo campo sensível. Sua criação expressiva é muito própria e esse estilo pode pavimentar uma estrada que propicie encontro ou não.

No livro “Gestalt-terapia”, Perls et al. (1997) notam a fala como um “aperfeiçoamento evolutivo humano” (p.128) atribuindo a ela uma importância especial. Os autores fazem ali uma afirmação que consideramos fundamental para a nossa discussão: “da mesma maneira que com outros aperfeiçoamentos, o abuso neurótico consiste em usar uma forma de fala que é ‘em lugar de’ em vez de ‘junto com’ as faculdades subjacentes. Isto é o isolamento da personalidade verbal” (p.128). Isso significa que a fala “em lugar de” faz sumir processos criativos e mais próprios para a situação que se apresenta, isolando a personalidade verbal, desvinculando-a da situação. Assume-se a fala de maneira rígida e esta paralisa os processos de figura e fundo e as funções de *self*. A fala “junto com” é mais fluida e os processos já assumidos são integrados criativamente para a produção expressiva. Situada no campo, é fruto de um trabalho de transformação criativa das palavras e da linguagem concorrendo para o surgimento de falas autênticas que dão sentido ao que permanecia em silêncio.

A verbalização, dentre os três tipos de fala citados, seria um tipo de fala “em lugar de”. Pelas definições já discutidas nota-se que é uma fala fria, sem a vivacidade de quem a profere, sem a potencialidade de um ato expressivo. Trata-se de um complexo de palavras que não ensinam um ato criador, são somente uma repetição de outras falas que, em determinada situação, num outro tempo, até podem ter sido reveladoras de um ato novo, mas na atualidade se apresentam fora de contexto, constituindo uma expressão pouco criativa. A verbalização pode ser constituída de falas já ditas que são repetidas agora, sem que sua vinda ao mundo guarde relação com a situação atual, ou da repetição das falas inassimiladas e inassimiláveis, que são as palavras de outrem.

Com isso, Perls et al. (1997) colocam que a verbalização substitui a vida, suas falas oriundas de personalidades alheias, com suas convicções e força de cristalização frente à possibilidade de criação, passam a viver no lugar da pessoa que fala.

A pessoa não expressa o que sente, institui o que sente pelo que verbaliza, como se pudesse escolher ra-

cionalmente. É como se a função personalidade se cristalizasse em um formato racionalizado que suplantasse a espontaneidade da experiência e o corpo tivesse que corresponder a essas categorias prescritas por falas já ditas, desconectado do mundo e do outro.

Não se trata *do fato* de que o verbalizador fale, mas de *como* ele fala. [...], ele manifesta uma rigidez, uma fixação ou estereótipo que abstrai da situação concreta apenas uma porção escassa das possibilidades desta, o suficiente para manter a reputação social e evitar a ansiedade e o constrangimento do silêncio, da revelação ou da autoafirmação; e também o suficiente para exaurir a energia da fala de modo que não ouçamos as cenas subvocais inacabadas que de outro modo poderiam se tornar clamorosas. Isto é, em lugar de ser um meio de comunicação ou expressão, a verbalização protege nosso isolamento tanto do ambiente como do organismo. (Perls et al., 1997, p. 132, grifos dos autores).

Nesse trecho fica claro ‘como’ o “verbalizador” assume uma construção cultural para estar em conformidade com o ambiente. Além disso, produz uma quantidade grande de palavras com dois objetivos: a primeira é se livrar do incômodo do silêncio, que pode ser revelador; a segunda diz respeito a um esgotamento da energia de fala em seu contato organismo/ambiente de forma que as situações inacabadas, presentes na fala subvocal, não possam encontrar espaço para surgirem. O “verbalizador” emite palavras para ocupar o espaço e faz com que a expressão, ato criativo do corpo, não sobrevenha, interrompendo sua forma mais autoral de estar no mundo. Esse procedimento o protege excluindo a criação, com isso o foco permanece somente em se ajustar ao ambiente.

Uma prática que Perls (2002) em *Ego, fome e agressão* sugere para se fazer contato com a fala subvocal presente é procurar estar em silêncio para conseguir perceber o que aparece por trás de todo o falatório. Essa proposta de exercício é acompanhada da seguinte orientação: “aprenda a valorizar cada palavra, aprenda a mastigar, a saborear, a experienciar o poder oculto no ‘logos’ de cada palavra” (p. 301, grifos do autor).

Com isso o autor coloca que essa escuta dos pensamentos, conforme é experimentada, vai aproximando a possibilidade da fala surgir com força expressiva criadora, já que aumenta a possibilidade de *awareness* não só daquilo que se pensa, mas também em como se pensa, que se configura como a parte mais importante para nossa discussão. Esse processo, ainda segundo Perls (2002), advém de uma reconquista da unidade falar/escutar que em determinado momento apresentam um estado de pré-diferenciação, ou indiferenciação. A forma de aparecimento em que a fala tem sua capacidade expressiva diminuída é uma repetição de falas anteriores, estruturada por formas fixadas, impedindo a for-

mação de novas falas, ou figuras. Todo esse processo pode encontrar um paralelo na fala e na escuta do que é dito num espaço de psicoterapia, tanto pelo psicoterapeuta como pelo cliente. Podemos assim responder às perguntas iniciais, compreendendo que tanto a ausência do que falar e o falatório são duas faces de um mesmo fenômeno.

Os pressupostos estéticos da Gestalt-terapia colocam essa abordagem numa posição privilegiada para sustentar o encontro clínico, tornando relevante uma apreensão sensível do que aparece, tanto na troca verbal, quanto no silêncio. Esse formato de clínica nos aproxima de uma postura mais aberta à afetação e à criação no diálogo e se notabiliza pela atitude equidistante entre a passividade e a atividade do terapeuta, que sente surgir do campo formado as indicações do caminho a seguir. Nada se sabe a priori até que o diálogo se inicie e a situação demonstre o que é necessário em cada momento. Do silêncio inicial se produzirão gestos expressivos que poderão vir através da fala ou não. Tal qual o artista, podemos pensar que também o terapeuta responde ao campo, num tipo de gesticulação que se estabelece em estrito e estreito vínculo com a situação concreta. Sua resposta provoca algo que afeta o cliente e modifica a configuração do campo, podendo gerar gesticulações imprevisíveis por parte dele, mas que abrem o espaço da experiência e da invenção no diálogo. É importante sublinhar que o silêncio, tal como discutimos com Merleau-Ponty e com Perls, é considerado uma dimensão fundamental do diálogo. Cardella (2015) discutindo sobre a importância de se estabelecer uma relação terapêutica que resgate a humanidade do encontro, elenca vários pontos importantes e aborda o tema do silêncio e a palavra que revela.

A palavra e o silêncio: a palavra fresca, inédita, poética; a palavra-mistério que é paradoxalmente revelação. A palavra que abriga a dor, abre e funda mundos, consola, indaga, legitima, acompanha, testemunha, interpela, refrigera. O silêncio que é fonte, presença, comunicação profunda, repouso e vazio fértil (...) (p. 77, grifos dos autores).

Essa descrição nos remete ao potencial que tem a palavra para além de seus conceitos linguístico, sendo apresentada como mistério, revelação, índice de diversas situações humanas, o que funda mundos. Em face de um silêncio que é comunicação e vazio fértil, solo onde pode brotar qualquer forma expressiva a partir de significados que surgem do fundo.

Considerações Finais

As ideias discutidas no presente artigo são relevantes para pensar a clínica da Gestalt-terapia por trazer luz ao aparecimento da fala e suas relações com o silêncio e a expressão. Para que uma fala ex-

pressiva emergja no mundo, como na clínica, no caso de um funcionamento de *self* criativo, há um momento de diferenciação da fala e do pensamento. A fala expressiva ganha vida acompanhada de longe pelo pensamento após sua diferenciação da unidade inicial da qual fazem parte. A fala proferida não é uma representação do pensamento, como se fosse construída ‘interiormente’ para que, depois da organização racional de seus elementos, fosse colocada no mundo de maneira friamente controlada. Dessa maneira, a expressão que pode surgir numa situação clínica é um ato de criação que provoca o aparecimento de novidades que podem superar os modos de ser repetidos, alcançando novas produções de sentido.

A expressão é um fenômeno que ocorre de forma situada e encontra seus caminhos como gestos não dominados pela razão, assim como ocorre no surgimento da obra de arte no mundo. A expressão aparece no mundo como um fenômeno de campo espontâneo, possui um estilo singular e não é uma produção do interior do sujeito, privada, colocada para fora, é emergência do campo relacionada a um fundo silencioso (Alvim, 2022).

Na situação clínica temos, então, um campo formado por terapeuta e cliente que pode provocar o aparecimento de uma fala criativa em dado momento. Surge ali uma determinada fala e não outra qualquer, uma fala precisa, em consonância com a situação que não é privativa de quem a profere, é um fenômeno que se desenrola a partir daquele encontro. A expressão é tributária da dupla presente, de um que fala e outro que escuta, revezando-se durante o diálogo.

Retomando o que dissemos anteriormente sobre a contemplação da obra de arte, aqui se desenrola um gesto semelhante. A obra é a expressão nascente que pode ser contemplada, e não necessariamente interpretada a partir de um *a priori* ou codificada previamente pelos presentes. A obra de arte se completaria com os impactos sentidos pelo espectador. No encontro clínico podemos lidar da mesma forma com a expressão, com a palavra que surge, contemplando, nos aproximando corporalmente e sentindo os impactos causados. Retomando no corpo o que se dá em nível sensível e criando a oportunidade de coabitar o mundo do outro, inclusive na possibilidade de compartilhar do fundo silencioso presente na cena.

A expressão flui entre a passividade de se falar o que já foi dito, repetindo falas subvocalis sem *awareness*, e a atividade plena do ser pensante que sabe as palavras que serão colocadas. Entre esses dois polos, a espontaneidade criativa vai encontrar as pala-

vas que dão sentido à experiência.

Referências

- Alvim, M.B. (2014) *A poética da experiência: Gestalt-terapia, fenomenologia e arte*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Alvim, M.B. (2018) O id da situação como o solo comum da experiência. In: Robine, J.M.(Org.) *Self: uma polifonia de Gestalt-terapeutas contemporâneos*. São Paulo: Escuta. pp. 333-353.
- Alvim, M.B. (2019) Intercorporeidade, id da situação e diálogo clínico: o gesto fenomenológico como patos e movimento expressivo. In: Feijóo, A.M.L.C.; Lessa, M.B.M.F. (Orgs.) *O gesto fenomenológico: corpo, afeto e discurso na clínica*. Rio de Janeiro: IFEN. pp. 167-185.
- Alvim, M.B. (2022) *Sentindo com o outro: A dimensão pática-estética da experiência humana*. Phenomenological Studies - Revista da Abordagem Gestáltica | Vol. XXVIII-03 pp. 366-380. Recuperado de <https://itgt.com.br/rag/index.php/go/article/view/98/71>
- Barbaras, R. (2011) *Investigações fenomenológicas: em direção a uma fenomenologia da Vida*. Paraná: Editora UFPR.
- Cardella, B. H. P. (2015) Relação, atitude e dimensão ética do encontro terapêutico na clínica gestáltica. In: Frazão, L. M.; Fukumitsu, K. O. (Orgs.) *A clínica, a relação psicoterapêutica e o manejo em Gestalt-terapia*. vol. 3. São Paulo: Editora Summus, p. 55-82.
- Merleau-Ponty, M. (1991) A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: Merleau-Ponty, M. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes. [original publicado em 1960]. pp. 39-91.
- Merleau-Ponty, M. (2000) *O visível e o invisível*. Editora Perspectiva, São Paulo.
- Merleau-Ponty, M. (2004a) A Dúvida de Cézanne. In: Merleau-Ponty, M. *O olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify. pp. 113-126.
- Merleau-Ponty, M. (2004b) *Conversas - 1948*. São Paulo: Martins Fontes. [original publicado em 1948].
- Perls, F. (2002) *Ego, fome e agressão: uma revisão da teoria e do método de Freud*. São Paulo: Summus. [original publicado em 1942].

Perls, F. Hefferline, R. & Goodman, P. (1997) *Gestalt-Terapia*. São Paulo: Summus. [original publicado em 1951].

Reis, A.C. (2011) *A experiência estética sob um olhar fenomenológico*. Arq. bras. psicol. vol.63 no.1. Rio de Janeiro, versão On-line ISSN 1809-5267. pp. 75-86. Recuperado de https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672011000100009

Eduardo de Sequeira Cremer: Graduado em Psicologia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ - 2006) e Mestre em Psicologia Clínica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ - 2020). Email: eduardocremer.psi@gmail.com

Mônica Botelho Alvim: Doutora em Psicologia pela Universidade de Brasília (UnB), Pós doutorado em Filosofia Contemporânea Universidade Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, Docente permanente no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: mbalvim@gmail.com

Data da submissão: 11/09/2024
Primeira decisão editorial: 17/10/2025
Aceite para publicação: 24/02/2026