

VERA REGINA FONSECA MONTAGNA¹

SENTIERI ERRANTI²

TRADUZIONE DI LORETTA ZORZI MENEGUZZO

Abstract: Questo saggio si basa su una visita dell'autrice alla *Casa de Vidro* (*Casa di Vetro*) di Lina Bo Bardi. Si discute di come l'esperienza estetica attivi una rete di molteplici connessioni che emergono da un modo particolare di osservare e comprendere il mondo e sé stessi. Si tratta di situazioni inaspettate che si manifestano lungo sentieri erranti, abbracciando un'esperienza altamente complessa e trasformativa da un punto di vista esistenziale. A partire da ciò, l'autrice intreccia le sue esperienze di psicoanalista e di artista: queste offrono un vissuto emotivo unico, un dialogo generativo di molteplici connessioni affettive che amplia una rete simbolica singolare.

Parole chiave: arte, psicoanalisi, Casa de Vidro, impatto estetico, processo creativo, trasformazioni.

WANDERING PATHS

Abstract: This essay is based on a visit by the author to Lina Bo Bardi's *Casa de Vidro* (*Glass House*). It discusses how the aesthetic experience activates a network of multiple connections arising from a particular way of observing and apprehending the world and oneself. These are unexpected situations that arise along wandering paths, encompassing a highly complex, transformative experience from an existential point of view. Following this, the author brings together her experience as a psychoanalyst and as an artist: both provide a unique emotional experience, a generative dialogue of multiple affective connections and expand a singular symbolic network.

Keywords: art, psychoanalysis, Casa de Vidro, aesthetic impact, the creative process, transformations.

¹ Psicoanalista Membro Ordinario della SBPSP (Società Psicoanalitica Brasiliana di San Paolo), Membro della Direzione Scientifica e della sezione di Documentazione e Ricerca storica della SBPSP.

² Pubblicato nella *Rivista Ide – Psychoanalysis and culture*. Vol. 46, no. 77: 137–148, June 2004. Ringraziamo Editore e Direzione della *Revista Ide*, per l'autorizzazione concessa alla traduzione e pubblicazione, le immagini dell'articolo originale possono essere visualizzate seguendo il link indicato o inquadrando il QRcode.

*Non c'è passato nell'arte.
Se un'opera d'arte non può vivere sempre nel presente,
allora non dovrebbe essere considerata affatto.*

È noto che tutte le forme della cultura umana sono forme simboliche. In *Antropologia Filosofica* (1972), Ernst Cassirer analizza come mito, religione, linguaggio, arte, storia e scienza siano forme di espressione create dall'uomo per affrontare il peso delle avversità del mondo, non solo per adattarvi, ma per generare una vita significativa. L'Arte promuove così la relazione con un oggetto estetico, favorendo un'esperienza altamente complessa, da cui deriva la sua natura trasformativa. "In altre parole, si tratta di un'esperienza estetica che contiene non solo tracce di estraneità e meraviglia, ma anche di trascendenza. Questo incontro enigmatico e fondativo con l'Arte, difficile da descrivere, ineffabile, risveglia 'un mondo nascente', vivo, fugace e transitorio." (Montagna, 2022)

In quest'ottica, la rappresentazione artistica traduce i modi di funzionamento della mente umana, ovvero come essa lavora con le esperienze emotive orientate all'espansione del pensiero e alla crescita psichica. Essendo un processo lento e cumulativo, acquisisce un carattere trasformativo che coinvolge la dimensione estetica (ed etica) nel suo sviluppo.

Lo scopo di questo saggio è offrire una riflessione speculativa su un aspetto primordiale dell'esperienza estetica dello psicoanalista, dell'artista, dell'osservatore interessato - di colui che guarda qualsiasi forma di bellezza. Si propone inoltre di esaminare alcuni percorsi creativi che coinvolgono la complessa rete di relazioni tra il mondo, l'oggetto estetico e l'osservatore interessato, considerando alcuni dei principi fondamentali del pensiero estetico dei filosofi Luigi Pareyson, Henry Maldiney, e del pensiero degli psicoanalisti, tra i quali Wilfred Bion e Donald Meltzer.

Anche le riflessioni e i contributi di Bion e Meltzer hanno modificato la comprensione dell'espansione del pensiero. Questi autori hanno compreso che non siamo semplici organizzatori di simboli, ma tessitori di significato. E il filo che utilizziamo per tessere il nostro arazzo mentale personale, unico e in continua espansione, è l'emozione. In termini psicoanalitici, questo processo include la lotta dell'individuo tra le sensibilità estetiche dello sviluppo e le forze anti-evolutive che si drammatizzano nella ricerca della conoscenza di sé (Melzer e Williams, 1995).

I processi creativi implicano esperienze emotive di bellezza, e le loro turbolenze vengono catturate dall'individuo attraverso "sentieri erranti", percorsi capaci di risvegliare nell'osservatore "un mondo nascente, vivo". Per l'osservatore interessato, il contatto profondo con la vita quotidiana (non solo

con l'arte) può essere la forza trainante di un'esperienza estetica unica, ma anche intima e difficile da tradurre. La natura peculiare di questa esperienza è trasformativa, e apre così una *dimensione esistenziale*. Essa richiede un tipo di osservazione e di comprensione sia dell'esterno sia dell'esperienza interiore più profonda, che giunge dai margini, furtivamente, attraverso i percorsi obliqui ed erranti. E, va detto, si tratta di momenti di abbandono che non mirano a catturare deliberatamente l'osservatore, ma generano un dialogo intimo e irripetibile.

Si tratta, dunque, di un processo continuo, mai concluso, che include un'esperienza di *formatività* (secondo il concetto di Pareyson), capace di energizzare ed espandere la vita psichica. Da questa prospettiva estetica, il lavoro dello psicoanalista e dell'artista è cumulativo, procede per fasi e, paradossalmente, richiede latenza e attesa per "attendere con profonda umiltà e pazienza l'ora della nascita di una nuova chiarezza", per usare le parole del poeta R.M. Rilke (1980).

I

Per sviluppare l'idea dei percorsi erranti e per rafforzare questo tipo di comunione (non fusione) tra il mondo esterno, l'oggetto estetico e l'osservatore, è esemplare la testimonianza di Federico Fellini. Il regista italiano, intervistato da Giovanni Grazzini (1983), descrive vividamente come impressioni sottili e profonde siano state catturate durante le sue passeggiate erranti, indolenti, senza meta, oppure mentre guidava l'automobile attraverso la campagna romana o nella "favolosa Maccarese":

Devo all'automobile la scoperta di un Lazio favoloso; i paesini abbarbicati sulle cime dei colli, la campagna, le terre coltivate infestate dai ricordi della malaria, la favolosa Maccarese che sembrava il Giappone medievale dei film di Kurosawa, e tante altre cose. Ma soprattutto, i miei vagabondaggi in automobile per la città, la campagna, il mare; la comparsa delle prime immagini dei miei film, le idee, i personaggi, perfino i dialoghi, perché a volte mi fermavo dove mi trovavo e prendevo appunti. Quel modo di fluttuare, di muovermi senza meta, con le cose, i colori, gli alberghi, il cielo, i volti che sfilano silenziosi in lontananza, al di là dei finestrini dell'auto, ha sempre avuto il potere di collocarmi in un punto indefinibile dentro me stesso, da cui le immagini, le sensazioni e le premonizioni sorgono spontaneamente. (Grazzini, 1983/1986, pp. 78-79)

Fellini, che era anche disegnatore, usava dei quaderni per annotare sogni, schizzi, appunti, impressioni e ricordi, rivelando tracce di un'ampia rete di associazioni affettive. Riguardo al lavoro del regista, affermava che un film

poteva spesso nascere come uno stato emotivo, sottile come “una vaga e indefinita nebulosa”. Secondo il regista italiano, questo è il momento in cui il film “sembra essere tutto e al tempo stesso niente. È una visione, un sentimento” (Salles, 2004). Da questa prospettiva, la creazione emerge da una rete intricata, spesso causata da qualche elemento primordiale.

Queste esperienze, sintetizzate da molti artisti, trovano risonanza e radicamento nella tradizione filosofica delle domande legate al *sentimento*, che ci afferra di fronte al mondo in quanto tale, il mondo che emerge, aprendo nuove dimensioni dell’esperienza. Non si parla qui di estasi, ma dell’essere toccati da *qualcosa* che proviene dalla nostra quotidianità, anche se spesso non le prestiamo attenzione. «Questo sentire è l’atto dell’uomo intero, e non di una sua ‘facoltà’», ricorda Jean-Louis Chrétien introducendo le opere filosofiche di Henry Maldiney (2018). Questi studi filosofici dialogano anche con quelli di Susanne Langer in *Sentimento e forma* (1953/1980). In essi, l’autrice riflette profondamente sui processi di formazione simbolica, sottolineando che il nostro pensiero e la nostra immaginazione riguardano anche la «*vita del sentimento*» (p. 386).

Questo insieme di studi e riflessioni trova ulteriori sviluppi nella psicoanalisi come “arte-scienza”, come ha evidenziato Meg H. Williams (2010), mettendone in luce la dimensione estetica. Considerare la dimensione estetica della psicoanalisi, in particolare la “bellezza del metodo” e la natura dell’incontro analitico come incontro-onirico, porta Donald Meltzer a concepire che «le nostre risposte estetiche in tutti gli ambiti si fondano su una conoscenza originaria e primordiale legata alla percezione della bellezza nel mondo vista nell’incontro madre-bambino». Idee presentate e sviluppate in *Apprehension of Beauty* (Meltzer, D. & Williams, M.H., 1995).

II

Come esempio, può essere utilizzata anche un’esperienza personale: una visita a un progetto architettonico, la *Casa de Vidro* (Casa di Vetro) di Lina Bo Bardi. Questa visita ha catturato la mia attenzione in modo inedito. Sono stata coinvolta da un’esperienza estetica profonda che, inizialmente, ha generato un lungo silenzio, seguito da una profusione di sentimenti, idee e pensieri.

Testimonianza di questo impatto estetico sono alcuni appunti presi subito dopo la visita, nei quali si ritrovano le prime intuizioni, i germi di un saggio: “*Avanguardia e Tradizione: i Bardi nella Storia del MASP*”³, che mostrano quanto questo *impatto estetico* (riconducibile al termine latino classico *mo-*

³ *Avanguardia e Tradizione: i Bardi nella Storia del MASP* (Museo d’Arte di San Paolo), presentato nel febbraio 2012 durante l’evento Comunità e Cultura presso la SBPSP.

vere⁴) sia stato trasformativo. Ha alimentato il linguaggio dell'emozione poetica.

Vale la pena ricordare: nel marzo 2012, un piccolo gruppo di psicoanalisti è stato invitato a visitare la *Casa de Vidro*, un'abitazione progettata dall'architetta italo-brasiliana modernista Achillina Bo, meglio conosciuta come Lina Bo Bardi (1914-1992), per essere la sua residenza e quella del marito, il giornalista Pietro Maria Bardi.

Riguardo alla carriera di Lina, sappiamo che si è laureata in architettura a Roma, nel 1930, e che successivamente ha aperto uno studio proprio a Milano, dove ha fondato la rivista settimanale *Cultura della Vita*. Durante la Seconda guerra mondiale, il suo studio venne bombardato. Lina, iscritta al PCI, partecipò alla Resistenza. Dopo la guerra, nel 1946, si sposò e partì per il Brasile, diventando una delle architetture più importanti del Paese.

La *Casa de Vidro* fu costruita tra il 1950 e il 1951 e, dal 1987, è riconosciuta come bene protetto dal patrimonio storico. In questo luogo si può percepire il legame profondo del collezionista con i sogni distrutti e quelli costruiti in una terra lontana. Mi concentrerò inizialmente su questo progetto architettonico di Lina Bo Bardi, costruito originariamente intorno a un albero - un impatto immediato di quella visita.

Considerando che ci sono molte fasi nell'elaborazione di un'opera e diversi passaggi nel processo, dall'immaginazione creativa alla costruzione architettonica, comprendiamo che nell'esecuzione di un progetto architettonico tutto è significativo e inseparabile. "Nell'esecuzione non esistono dettagli."⁵

La costruzione di nuove realtà implica non solo scelte e combinazioni, ma anche una gestazione e, fondamentalmente, richiede impegno, una discesa genuina nelle profondità di sé stessi. La "lotta estetica all'interno della nostra mente infantile" per affrontare un nuovo linguaggio capace di provocare l'emergere di idee inusuali, "rovine" di forme, evocazioni primitive, tracce di altre civiltà. Un viaggio che coinvolge vita e morte, secondo lo psicoanalista Christopher Bollas: contatto con la distruzione, la demolizione e la costruzione. In base a ciò, un oggetto artistico, sia esso un disegno o un'opera

⁴ *Movere* è un termine dell'antica Roma (tra il I secolo a.C. e il III secolo d.C.). Secondo John Ayto, *Word Origins* (2008), la parola inglese "move" deriva dall'anglo-normanno *mover*, a sua volta dal latino *movēre* ("muovere"), collegato al sanscrito *mīś*, "spingere", "premere". Nella ricca lessicografia della lingua inglese, da questa radice latina derivano, tra le altre, parole come *Emotion*.

⁵ "Ambiguo e sovversivo, barbarizza, negando ciò che vuole affermare, perché, al contrario, tutto è dettaglio che, essendo natura e pensiero inseparabili (Alberti), incorpora tutta l'intelligibilità e tutta la poetica dell'oggetto che costruisce. Spazio e tempo della concezione e realizzazione del tutto, è la gestazione, il nucleo" (Guedes, 1995, In: Valéry, P. (1999) *Eupalinos o l'architetto*, p. 9).

architettonica, inteso come oggetto estetico, contiene significati e risonanze profondamente umane, definiti “spirituali”.



Instituto Bardi/ Casa de Vidro

<https://institutobardi.org.br/a-casa-de-vidro/a-casa-dos-bardi/>

Prendendo come elemento paradigmatico la presenza di un unico albero trovato nel vasto terreno di 700 m² (settecento metri quadrati), precedentemente appartenente a un’antica piantagione di tè situata nel quartiere Morumbi di San Paolo. In seguito, ho scoperto che un grande terreno di 8.000 m² era stato un dono di Dom João VI, nel XIX secolo, al grande produttore inglese di tè John Maxwell Rudge, incaricato di trasformare l’area della Fazenda Morumbi nella prima piantagione di tè del Brasile.

Da questa prospettiva, sono stata in grado di vedere una strada a doppio senso e innumerevoli trasformazioni. L’albero rimasto su quel terreno è protetto dalla *Casa de Vidro* e, allo stesso tempo, si nota che una fitta vegetazione lo circonda, offrendo riparo alla casa, situata in cima a una collina. Se inizialmente il terreno presentava poca vegetazione, oggi conta più di 900 alberi, piantati dalla coppia Bardi. Attraverso le ampie finestre e pareti di vetro, i numerosi alberi presenti sul terreno, trasformato in un giardino, filtrano la luce e permettono alla bellezza dei loro rami e delle foglie di penetrare nello spazio generoso del soggiorno. Una sintesi intrecciata di luce, con le sue trasparenze e ombre, ricavata dal merletto delle loro chiome, rivelando così una magnifica fusione di colori e forme in continua trasformazione.

Da lì, la luce filtrata riflette la grandiosità delle opere d’arte che il grande soggiorno ospita sulle sue pareti, del camino, del pavimento composto da tessere di vetro color azzurro cielo. Questi piccoli pezzi di vetro ricoprono l’intera superficie dei mosaici della casa, evocando l’antica arte della musica.⁶ Nel caso di quest’opera dell’architetta Lina Bo, vorrei sottolineare che la parola “mosaico”, dal greco *mousseion*, significa etimologicamente “opera o luogo delle muse”, e ha dato origine anche alle parole *museo* e *musica*.

E lungo questo percorso, la realtà della casa rivela altri strati di comprensione, aprendosi a nuovi significati: dalla statua in marmo di Diana,⁷ la Cac-

⁶ La prima testimonianza dell’arte musiva risale al 3.500 a.C. nella città di Ur, in Caldea, Asia Minore. <https://pointaarte.webmode.com.br/news/a-historia-da-arte-do-mosaico/>.

⁷ Nella mitologia romana, Diana era una dea vergine. Era la dea della luna, della caccia e la protettrice della natura e degli animali, delle donne e delle fanciulle. Secondo i miti romani,

ciatrice, una statua greco-romana del V secolo a.C., al carretto e alla bambola, realizzati in legno e stoffa, appartenenti all'arte popolare brasiliana. Questo dimostra l'immensa ammirazione dell'architetta italo-brasiliana per la cultura popolare, attraverso una vasta collezione di oggetti, che divenne una delle principali influenze sul suo lavoro. Questa dimensione di dialogo costante nelle opere di Lina tra il moderno e il popolare si riflette nella *sedia da strada* posta all'ingresso della casa, fino ai tavoli decorati con colorati mosaici in marmo, mobili progettati da Lina, in una continua valorizzazione della maestria della mano umana. Un dialogo in cui si mescolano il valore della tradizione artistica antica e il movimento costante dell'innovazione creativa, producendo metamorfosi della natura, dell'arte e della vita. Guidati dalla leggerezza e dal vigore che emergono da questi contrasti, in un dialogo molteplice, esploriamo gli spazi e l'intimità degli ambienti, dove semplicità e raffinatezza si combinano. Uno spazio da vivere, uno spazio per la costruzione onirica e i valori che meritano di essere preservati. Nei suoi scritti, l'architetta afferma che lo spazio architettonico dovrebbe essere costruito dalle persone stesse, uno spazio incompiuto che si compie attraverso l'uso quotidiano. Nei suoi innumerevoli progetti si percepisce la combinazione creativa di semplicità e audacia.

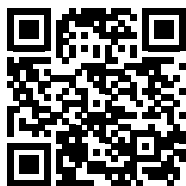
In questa atmosfera, mentre saliamo la rampa che conduce alla Casa di Vetro percorrendo questo sentiero, punteggiato da frammenti di piastrelle multicolori che formano un mosaico semplificato, nessun elemento è stato sprecato, ma piuttosto incorporato e valorizzato. E attraverso le ombre dei rami degli alberi intravediamo la casa sospesa, sorretta da sottili colonne di metallo azzurro cielo. Ancora prima di incontrare la scala che conduce all'interno della casa, ci imbattiamo in un'opera d'arte egizia in pietra: due figure serenamente sedute, accanto a una grande capra inclinata, realizzata in ferro e cartapesta, con le due zampe anteriori abbassate. Costruita nel 1950, la casa ancora oggi ci colpisce per l'audacia del suo progetto. Mantenendo questo stato "onirico" di stupore evocato dai molteplici contrasti di questa visita, ancora sotto l'impatto estetico generato, sono emerse alcune immagini, che si sono chiarite subito dopo la visita. Una di queste, relativa alle costruzioni dei *Korowai*, in Papua Nuova Guinea, tribù il cui stile di vita risale al passato paleolitico.⁸ Lì le case vengono costruite a più di 30 metri di altezza, accanto alle cime degli alberi, con enormi tronchi che si estendono verticalmente

Diana era figlia di Giove (dio del giorno) e Latona (dea del crepuscolo). Diana corrispondeva alla dea greca Artemide.

⁸ I *Korowai* (clan che vivono isolati in case sugli alberi), chiamati anche Kolufos, sono un popolo che vive nel Sud-Ovest della Papua Occidentale, vicino al confine con la Papua Nuova Guinea. Contano circa 3.000 individui e, fino al 1970, potrebbero non essere stati a conoscenza dell'esistenza di altri popoli oltre a loro stessi (Wikipedia).

alla ricerca della luce. Un'architettura senza architetto, e la tribù segue la tradizione del fare, di generazione in generazione: case e forme dotate di indipendenza e audacia. Esempolari nel loro equilibrio aereo.

In questa rete di associazioni, è emersa un'altra immagine potente - quella di un dipinto di Paul Cézanne (1839-1906), *Il grande pino*, olio su tela databile tra il 1890 e il 1896. L'opera appartiene alla collezione permanente del MASP, che ho avuto modo di osservare da vicino per molti anni. Questo dipinto dell'artista francese riunisce diversi elementi. In esso, l'elemento naturale, un pino solitario, i cui rami contorti indicano che è vittima del mistral, il vento impetuoso che spazza il nord della Provenza e che può durare anche diversi giorni. «Sfidando il cielo con la sua sagoma, quest'albero sembra simboleggiare le forze più indomabili della natura e, nel suo eroismo e nella sua turbolenza, ci ricorda il coraggio e l'intento dello stesso Cézanne» (Verdi, 1992, p. 150).



Instituto Bardi/ Casa de Vidro
<https://institutobardi.org.br/>

Un'opera che testimonia, tra le altre cose, la solidità, la forza come elemento naturale, e la resistenza e la dignità di coloro che sopravvivono agli elementi. In questo dipinto di transizione di Cézanne, è possibile osservare, allo stesso tempo, che l'immagine condensata e la presenza della materia formata si fondono in un unico tempo-spazio. Notiamo la trama della pittura attraverso i diversi strati di colore, dalle tonalità variabili, che permettono all'osservatore di penetrare in questo complesso universo dei blu, integrandosi con le sfumature di verde, in cui la luce fa emergere il paesaggio nella sua totalità.

Si racconta che, in un'occasione, Cézanne, che era solito percorrere la piccola strada di *Tholonet*, si alzò sul veicolo che lo trasportava, con la mano sulla spalla del cocchiere, e gridò: «Guarda! Guarda quei blu sotto i pini», lasciando il conducente sbalordito. «Non si trattava semplicemente del colore materiale dei pini o della loro ombra. Era un blu al quale, improvvisamente, si accordava il tono dell'intero mondo, cioè un ingresso nell'apparenza universale», sottolinea acutamente Henry Maldiney (2018, pp. 132-133). È in

questo senso che il *patico* emerge come un modo di introdurre la totalità del mondo attraverso la cosa più piccola. «Tutto il mondo in un guscio di noce.»⁹

In questa articolazione personale, nel dialogo tra tempi diversi, tra i blu e i verdi qui menzionati, e nell'uso dello spazio "aereo sospeso", che ritroviamo nelle sue varie espressioni artistiche qui citate, nella traduzione plastica del dipinto *Il grande pino*, ricordiamo anche la parola poetica di Paul Claudel (1913), in cui la verticalità del pino è emblematica. Nel suo poema in prosa *Le pin*, afferma:

L'albero si innalza attraverso uno sforzo, tenendosi alla terra grazie all'azione collettiva delle sue radici; i molteplici rami divergenti, assottigliati fino al tessuto fragile e sensibile delle foglie, attraverso cui l'albero cerca il suo sostegno nell'aria e nella luce stessa, costituiscono non solo il suo gesto ma il suo atto essenziale e la condizione della sua altezza. (Claudel, 1913, p. 148)¹⁰

In senso più ampio, troviamo nella *Casa di Vetro* ciò che Luigi Pareyson chiama il "mondo" dell'artista: «il suo modo di pensare, vivere e sentire, la sua concezione del mondo e il suo posizionarsi nella vita, la sua *Weltanschauung* e il suo *ethos*, le idee, i pensieri, i giudizi che si formulano nella sua mente, i sentimenti, gli ideali, le aspirazioni coltivate nel suo cuore, le esperienze, le scelte, le convinzioni che informano la sua vita; in breve: la sua personalità concreta, la sua intera *spiritualità*» (Pareyson, 1997, pp. 57-58). In questa prospettiva, la spiritualità dell'artista coincide con la materia delle forme di Lina, nel senso che la sua operazione possiede una tale forza personale da attrarre nell'opera, «come materia formata, tutto il suo mondo interiore, tutta la vita che in lei penetra». (Pareyson, 1993).

Credo che ogni attività umana, dalla più semplice alla più complessa, come quella di un'opera d'arte, sia elaborata da un continuo movimento dialettico, «che, facendo, inventa la propria attività», secondo Pareyson, in un esercizio che è intuizione e ricerca, inquietudine e avventura, rigore nell'esecuzione e libertà al tempo stesso. Forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo, «rendendo l'opera d'arte un'esemplarità e una singolarità» (*Ibidem*, 1993, p. 264) di valore nuovo e irripetibile.

I percorsi erranti intrapresi da Lina Bo e l'inestimabile eredità che ella ha lasciato alla cultura sono testimonianza della gratitudine, della grandezza e della generosità che l'architetta ha condiviso con la comunità.

Bibliografia

⁹ «Tutto il mondo in un guscio di noce», disse James Joyce, citato in Jean Bazaine, 1990, p. 83.

¹⁰ Liberamente tradotto dall'autore.

- Bion , WR (1962) *Second Thoughts*.
- Idem (1977) "Two Papers: The Grid and Caesura". Imago Edit. Ltda., RJ.
- Bollas, C. (2009). *The evocative object of world*. Routledge.
- Chipp,HB . (1993) *Teorias da arte moderna*. Martins Fontes.
- Candido, A. (2011). *Vários Escritos*. Ouro sobre Azul.
- Cassirer, E. (1972). *Filosofia antropológica*. Mestre Jou.
- Claudel, P. (1913). *Connaissance de l'Est* . Reprints from the collections of the University of Michigan Library.
- Freud, S. (1974). "Mal estar na Civilização" . In S. Freud, *Brazilian Standard Edition of the Complete psychological works of Sigmund Freud* (J. Solomon, Trans., Vol. 18). Imago. (Original work published in 1930)
- Guedes, J. (1995). "Geometria Inabitada" [Prefácio]. In P. Valéry. *Eupalinos o arquiteto*. Editora 34, 1999.
- Grazzini , G. (1986). *Fellini – Entrevista sobre cinema*. Civilização Brasileira (Original work published in 1983)
- Langer, S. (1980). *Sentimento e forma*. Perspectiva. (Original work published in 1953)
- Maldiney , H. (2018). *Fenomenologia da arte*. Edusp.
- Meltzer, D. & Williams, MH (1995). *Aprensão do belo*. Imago.
- Montagna, VRF (2010). "Variações do desenho". *Jornal de Psicanálise*, 43 (79), 117-131.
- Idem (2018) "Rembrandt: ressonâncias de um autorretrato". Ide-SP 40 (85) pp.157-168.
- Idem (2023) "O Caráter Transformador do Objeto Estético". Presented in August 2023, at the event of the SBPSP Regional Board.
- Morin, E. (2008) *Introdução a pensamento complexo*. Piaget Instituto, Lisbon.
- Pareyson , L. (1993). *Teoria da Formatividade* . Vozes.
- Idem (1997). *Problemas de estética*. Martins Fontes.
- Salles, CA (2004). *Redes da criação*. Horizontes.
- Idem (2007). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. Annablume.
- Sister, B. & Tafarel, M. (1996). *Isaiah Melsohn, psicanálise e vida* . Listening.
- Valéry. (1999) *Eupalinos o arquiteto*. Publisher 34.
- Verdi, R. (1992). *Cézanne*. Thames and Hudson.
- Williams, M.H. (2010) *Aesthetic Development*. Karnak Books Ltd.
- Same (2010) *Bion's Dream*. Karnak Books Ltd.