

Autorização concedida ao Repositório Institucional da Universidade de Brasília pela autora, em 17 junho de 2019, para disponibilizar, gratuitamente, o capítulo **A sublimação do corpo fraturado através da criação artística** do livro Diálogos: afetos compartilhados, de acordo com a licença conforme permissões assinaladas, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da obra. A obra continua protegida por Direito Autoral e/ou por outras leis aplicáveis. Qualquer uso da obra que não o autorizado sob esta licença ou pela legislação autoral é proibido.

REFERÊNCIA

PORTUGAL, Clárisa Pimentel. A sublimação do corpo fraturado através da criação artística. In: SILVA, Soraia Maria (Org.). **Diálogos**: afetos compartilhados. Brasília: UnB/PPG-CEN, 2019. p. 21-38. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/34786>. Acesso em: 24 junho 2019.

DIÁLOGOS

AFETOS COMPARTILHADOS

Soraia Maria Silva (Org)

Diálogos: afetos compartilhados

1ª Edição

Brasília
UnB/PPG-CEN
2019

ADRIANA FURTADO
MARI LOTTI
LUCIANA HARTMANN

SORAIA MARIA SILVA

DIÁLOGOS

AFETOS COMPARTILHADOS

ELISE HIRAKO

CLARISSA PORTUGAL
MÔNICA GASPAR

SUSELAINE MARTINELLI

D536

Diálogos: afetos compartilhados / Soraia Maria Silva,
[organização]. - Brasília : UnB/PPG-CEN, 2019.
123 p. ; 21 cm.

Modo de acesso: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/34786>

ISBN 978-85-94107-07-7.

Inclui Bibliografia.

1. Artes cênicas. 2. Corpo como suporte da arte.
3. Performance (Arte) – Brasil. I. Silva, Soraia Maria (org.).

CDU 792(81)



Todos os direitos reservados

Editorial

Design gráfico Elise Hirako
diagramação
capa

A sublimação do corpo fraturado através da criação artística

Clarissa Pimentel Portugal¹

No presente ensaio elaborarei acerca da sublimação do corpo fraturado sob o referencial teórico da psicanálise e a partir das linguagens artísticas da dança para o processo criativo e as artes visuais, em especial desenho e pintura, como produto. Início com o relato do meu próprio corpo fraturado que foi motor do processo criativo, primeiro como pulsão inconsciente, depois como desejo sublimatório e, por fim, como mergulho psíquico consciente na presente escrita.

Possuo o corpo fraturado desde tenra idade, aos sete meses sofri um acidente de carro junto aos meus pais e fracturei o crânio em sete lugares. Como me contam, fiquei próxima à morte, mas o resgate a tempo permitiu mais tempo ao meu fio sob a guarda das Moiras.

¹ Mestranda em Educação pela Universidade de Brasília. Bacharela e Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Atriz, Diretora, Produtora e Professora de Artes. Contadora de histórias no canal: <https://www.youtube.com/clarissaportugal>. Contato: clarissaportugal@gmail.com.



Figure 1. Moiras, irmãs da mitologia grega responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida dos deuses e dos humanos. Imagem de domínio público.

Passei por cirurgias de reparo e implante e alguns anos de acompanhamento através das várias sessões de ressonância magnética. De fato, carrego o medo fóbico de cirurgias e detesto as tais ressonâncias, mesmo as que, posteriormente, fiz nos joelhos.

Freud (1893/95), em suas pesquisas pré-psicanalíticas junto a Breuer, pontua um aspecto crucial ao trauma que resulta de um acontecimento ou situação da qual o sujeito não antecipa ou possui meios de defender-se. Com isso, o sujeito não tem a possibilidade de simbolizar ou elaborar e o trauma permanece desprovido de sentido. Ainda segundo Freud, excluído da possibilidade de simbolizar, o trauma só assume caráter sintomático em um segundo momento com experiências que evocam memórias associativas. Como em seu caso com o pequeno Hans (1909), Freud aponta que às crianças há uma impossibilidade simbolizante agravada devido à imaturidade sexual, conferindo-lhes profundas angústias ao lidar com os dois grandes enigmas da existência: o sexo e a morte. No caso de

Hans, o menino associou seu trauma inicial, seu pênis que se excitava sem que o menino o entendesse ou entendesse e que resultava na angústia de castração real, à fobia de cavalos. De tal modo, ao transformar o trauma inominável em sintoma, foi possível simbolizá-lo sob a forma da fobia. Esse processo simbólico apenas bordeia o trauma, mas só assim é possível inscrevê-lo no campo simbólico a fim de dar conta dos enigmas do trauma, mesmo que recalcado como sintoma, e trabalhar a cura.

Pois bem, sem adentrar na autoanálise selvagem, as cirurgias e anos de ressonâncias magnéticas me serviram como memórias associativas e pude simbolizar o trauma da beira morte à claustrofobia. O medo de espaços pequenos e multidões sempre me acompanharam além da profunda aversão a ressonâncias magnética; felizmente nunca precisei fazer na cabeça, até o início desse ano.

Em fevereiro do presente ano de 2019, sofri uma tentativa de assalto e fui espancada. Por reflexo reagi ao assalto, gritei socorro e os assaltantes, eram três, me espancaram. Fui deixada inconsciente, ensanguentada e com novas fraturas. Por sorte, logo fui socorrida por um vizinho que chegava e outro, do seu apartamento, ouviu meu socorro e afugentou os assaltantes. Passei um mês de recuperação, incluindo recomendações de internação e uma série de tomografias e ressonâncias. As marcas físicas não recuam, há a calcificação, a redução do inchaço e os roxos atenuam, mas as marcas das fraturas permanecem como um resto: o nariz entortado, a tontura, o trauma da obliteração.

Nome: CLARISSA PIMENTEL PORTUGAL

Data Exame: 11/03/2019

TOMOGRAFIA COMPUTADORIZADA DAS MASTÓIDES OU OUVIDOS

Técnica

Exame realizado em cortes axiais em aparelho com multidetectores de 16 canais com posterior reformação multiplanar, sem administração de meio de contraste endovenoso.

Achados

Não se observam sinais de fraturas dos ossos temporais.

Obliteração parcial da mastóide direita por material com densidade de partes moles (secreção).

Mastóide esquerda bem pneumatizada.

Cadeias ossiculares e cavidade timpânica de aspecto normal bilateralmente.

Esporões e espaços de Prussak preservados.

Cóclea, vestibulo e canais semi-circulares sem alterações detectáveis por este método.

Conduto auditivos internos simétricos, com dimensões normais.

Impressão

Não se observam sinais de fraturas dos ossos temporais.

Obliteração parcial da mastóide direita por material com densidade de partes moles (secreção).

Obs.: craniectomia occipital à direita, com área de malácia no parênquima cerebral subjacente.



DR. LUCAS CARNEIRO DA CUNHA BOSI
CRM-DF: 17805
MÉDICO DE RADIOLOGIA

Prezado médico, em caso de dúvida, colocamo-nos a disposição para discutir o exame.

Figure 2. Laudo de Tomografia Computadorizada da Mastóide e dos Ouidos em março de 2019.

Mais uma vez retornei ao enigma da morte e suas marcas no meu corpo fraturado. Admito que seja angustiante elaborar esse trauma, mas deriva de exigências pulsionais de vida e, provavelmente, da repetição da pulsão de morte. Foi o processo criativo, que se origina do vazio e se expressa nas linguagens artísticas, que despertou o desejo de simbolizar a fratura, em especial por ser a dança a linguagem do processo.

O próprio processo criativo se inicia através da pulsão, o feminino arcaico se expressa na concretude e na experiência da obra. O processo criativo é predominantemente feminino porque se dá nas pulsões pré-edípicas, na concretude não castrada das fases oral e anal, fases autoeróticas baseadas em consumir e expelir, por fim, são ações concretas com efeitos concretos. O estatuto simbólico só intervém com os complexos de Édipo e castração porque, a castração sendo simbólica, o falo, a falta e o desejo se tornam simbólicos também. Assim, o processo criativo é atravessado pelo feminino psíquico que impele à criação e o masculino psíquico que permite a simbolização. No entanto, a simbolização só é possível através da metáfora que resulta em um bodejamento cognitivo incompleto que se concretiza nas linguagens artísticas. Especificamente a dança é uma expressão sublimada da sexualidade difusa e autoerótica, na qual o corpo todo se expressa na concretude da carne no tempo-espço e é uma expressão simbólica cujo meio comunicante é o próprio corpo. Por não ser uma linguagem compartilhada, a leitura é subjetiva.

Apesar de originar em pulsões arcaicas, o processo criativo também deriva do atual, do contexto pessoal e social em que se encontra, em uma gama complexa de interferências que apenas o artista vive. O corpo assume lugar fronteiro entre o subjetivo e o objetivo, o arcaico e o atual, o pessoal e o social, o feminino e o masculino. Torna-se o lócus de representação do concreto simbolizado e sublimado e, nas suas infinitas polaridades, evoca uma experiência sensível. Como lugar de expressão, o corpo representa na própria

experiência, ou seja, é no ato criativo que se sublima as pulsões. Há teoria e técnica, há saber, diálogo e estudo, mas é a experiência que engloba as polaridades e concretiza a representação. O corpo é fronteiro ao representar simbolicamente o imaginário e o Real e, nesse sentido, incluir a fratura, os restos e o desejo erótico e vital.

O corpo real é o corpo da fratura, do inominável que invariavelmente marca; é a grotesca fratura do crânio obliterado. Já o Real é o trauma registrado para sempre no corpo, mas relegado ao recalque. O corpo recalca a violência da fratura, portanto, o Real é também realidade, mesmo que permaneça no inconsciente. A dança desse corpo é a beira morte, a queda barulhenta, uma insistência em fraturar-se através da pulsão de morte. A única forma de representação é na tentativa de estabilidade que antecipa a queda. O corpo Real é o corpo do vazio ou que deixa ver o vazio da fratura. A metáfora do corpo Real bordeja o oco da fratura para mostrar-se eternamente fraturado, no entanto, ao sublimar através da metáfora, o corpo se torna erótico.

Eros, como no mito grego, filho de da miséria de Pênia e da esperteza de Poros, vive na falta, mas se esforça e é engenhoso para conseguir aquilo que deseja: o amor. Portanto, Eros pertence à pulsão de vida, evocando o desejo inconsciente de superar a falta e buscar o que é vital à sua existência. Dessa forma, o fazer artístico deriva da pulsão de vida, mesmo que marcado pela repetição da pulsão de morte, e permite a transfiguração do corpo fraturado a um corpo erótico e vivo. Conforme Lacan (1996), o artista se da-a-ver na obra, expondo-se ao olhar erótico nesse sentido pulsional de investida para superar a falta.

O corpo, conforme Freud (1923), é a expressão originária do Eu, um lócus integrado e pulsional pós fase do espelho, na qual a criança se percebe e se aceita integrada. O corpo integrado é pulsional porque a sexualidade é vivida antes de sua integração de forma difusa e esquizoide, própria dos bebês (WINNIKOTT; 1975). A pulsão se instala por ser

um interdito da sexualidade, limítrofe entre o físico e o psíquico, e cuja atualização consciente ocorre através da castração e de Édipo.

Assim, o corpo é o lócus em que se media o Id e o Superego, sendo o corpo a expressão e origem do Ego psíquico, a neurose se representa nele. A neurose é, resumidamente, a tentativa de um equilíbrio entre as pulsões e as normas sociais impostas por Outro. Sendo um equilíbrio precário, o corpo é simultaneamente frágil e mortal e erótico e criador; no corpo feminino o caráter criador é ainda mais acentuado.

Quanto à pulsão de morte, a fratura força olhar a fragilidade e mortalidade do corpo e reconhecer a castração como uma invasão real. A fratura põe em moção a pulsão de morte como uma tentativa radical à vida, nesse sentido, a repetição é uma tentativa de retornar o erótico ao corpo, mesmo que sob a forma sublimada e simbólica da obra. Na repetição constante e consciente de lidar com o vazio do processo criativo, evoquei o mito de Kali, a deusa Hindu de morte e renascimento.

É dito que durante a batalha contra o asura (demônio) Raktabīja (rakta significa sangue, bīja significa semente), sempre que Durga o atingia e derramava seu sangue, ele se multiplicava por cada gota de sangue derramada. Parecia impossível derrotá-lo.

Durga então invocou Kali a partir de sua testa. Kali o derrotou, pois sempre que atingia o asura, Kali bebia o sangue e não permitia que ele se multiplicasse.

Após o término da batalha, eufórica, a Deusa Kali dançou sobre os corpos dos mortos e todos os mundos tremeram sob o impacto de seus passos. É contado que Shiva, seu consorte, atirou-se entre os demônios executados por ela e deixou-se ser pisoteado para trazê-la de volta à consciência e evitar que tudo fosse destruído.[...].

Além de ser considerada uma Deusa da destruição, a Deusa Kali também é vista fortemente como uma Deusa do renascimento. De alguma forma é ela quem começa o movimento da roda do tempo universal. Tudo precisa ser destruído para poder recomeçar. [...].

É dito que, da mesma forma quando todas as cores se juntam e se tornam o preto, quando tudo no universo se junta, se torna Kali: o começo e o fim (Disponível em: <https://www.santuariolunar.com.br/deusa-kali/>).

A deusa se utiliza do seu intenso poder destrutivo para possibilitar a vida e o renascimento, no entanto, sendo pulsional, é apenas o Ego (Shiva) que media sua destruição a favor da vida. Assim, também, no processo criativo, o corpo egóico media as investidas da pulsão de morte e sublima o trauma em criação. A criação é um bordejar grosseiro do trauma que se mantém na censura do vazio, mas a investida sublimatória possibilita um direcionamento da pulsão de morte à vida.

Com isso, o processo dentro da dança se baseou em diferentes quedas semi-controladas, em movimentações toscas e na transformação do corpo frágil em corpo criativo, mas ainda sem a beleza de Eros. O processo da dança operou como meio para uma nova reintegração do corpo, a fim de percebê-lo não mais fraturado, mas passível de formas. Como no mito de Kali e na imagem que segue, o processo criativo da dança apresentou a forma de derrotar o demônio que se fragmentava no sangue. No entanto, às vezes com a exigência pulsional do sintoma da fratura e sem uma integração egóica do corpo, o processo criativo se manteve sem fechamento, na repetição mortífera de Kali. Foi através do desenho e da pintura, como um novo estágio do espelho, que corpo assumiu novamente o estatuto de integração.



Figure . Kali após derrotar o demônio Raktabīja e seu exército. Imagem disponível em: <https://www.santuariolunar.com.br/deusa-kali/>

Como produto desenhei “Estudo sobre o feminino 1”, “Estudo sobre o Feminino 2” e pintei “Deusa/Demônia do Fogo”.



Figure . Estudo do Feminino 2.

“Estudo sobre Feminino 2” se baseia na história folclórica russa de Baba Yaga, bruxa que mora na floresta e pode, tal qual Kali, restaurar ou matar. A bruxa também pode transformar sua aparência, às vezes bela e jovem, às vezes velha e grotesca. Seu olhar, profundo e penetrante, enxerga a alma das pessoas que cruzam o seu caminho e sabe o verdadeiro intento das pessoas, assim, sabe se deverá ajudar ou atrapalhar. As histórias de Baba Yaga, em geral, têm finais horrendos com mortes, desmembramentos e outras atrocidades próprias de quem traz a morte, mas é através do seu poder que a bruxa equilibra os intentos dos humanos.

O rascunho, ainda incompleto, é um estudo da face da bruxa, sua transformação entre jovem e velha, bela e horrenda, e os níveis do olhar. Baba Yaga e Kali representam o feminino psíquico e a capacidade de adentrar o arcaico que ignora a castração e é dotada da capacidade de operar no mundo concreto. Relembrando as fases sexuais postuladas por Freud (1905), as fases autoeróticas difusa, oral e anal operam na realidade, consumindo, criando e expelindo. Desse modo, sem a interferência da castração, é possível ao feminino criar e matar. Baba Yaga e Kali são amedrontadoras porque não têm em si a mediação do Ego, esse apenas surge em figuras externas, normalmente masculinas, que barram a destruição cega.

O feminino tem em si a capacidade para ambos, criar e matar, mas é apenas a simbolização do masculino que permite a elevação da pulsão repetitiva da morte à vida. O feminino e masculino aqui são entendidos como estruturas psíquicas pré e pós edípicas e independem do sexo biológico. Para o corpo, “Estudo sobre o Feminino 2”, além das infinitas interpretações instauradas pelo enigma da arte, é a tentativa de integrar o corpo e suas polaridades; há a tentativa de integrar o erótico e o fraturado em uma mesma imagem ao incluir o estranho ao rosto da mulher. Desse modo, o rosto não é inteiramente agradável, mas o estranho intriga o olhar, trazendo o erótico à morte.

A imagem que segue, “Estudo sobre o Feminino 1”, foca sobre a fratura e o trauma através do corpo exposto, decepado e aberto. Aqui também o corpo está envolto no estranho, as suas formas familiares deformadas pelo grotesco surreal das fendas. As fendas são exageradas, tanto a fenda do trauma que sangra e faz perder a cabeça, como a vagina que se apresenta como um buraco negro. Ao mesmo tempo, deriva da hipnose erótica do corpo exposto e mais uma vez há a tentativa do fascínio através da estranheza.

Sem findar o enigma da arte e da morte, no estudo pergunto o que há no corpo de profano e sagrado e como objeto e sujeito de criação e destruição. Esse corpo perfurado assemelha-se ao coração exposto das figuras católicas que, de forma paralela, também sangraram seus corpos como objetos da fratura simbólica social. Entretanto, o corpo se mantém erótico, mesmo que decepado, um pouco semelhante a “Étant Donnés (1946-1966)” de Duchamp na qual se vê, por uma abertura, partes do corpo de uma mulher nua e completamente imóvel segurando uma lamparina. O ato de ver por uma fenda a mulher de Duchamp traz em si o erótico da obra e o corpo é ao mesmo tempo objeto de observação e sujeito autônomo que se prostra para ser visto. Por fim, “Estudo sobre o Feminino 1” é a tentativa de acomodar a radicalidade da pulsão de morte à vida, tornando-o erótico e integral a partir de suas fendas e fraturas.



Figure . Estudo do Feminino 1

Figure . Deusa/Demônia do Fogo



Finalizo com a pintura “Deusa/Demônia do fogo”

Com uma leitura brasileira do mito de Kali, a “Deusa/Demônia do Fogo” carrega em si o poder destruidor do fogo da Mula sem Cabeça se assemelha ao espírito brincalhão do Curupira. Como elemento, o fogo pode ser fatal e dotado de intenso poder destruidor, mas depois que cessa, das cinzas retorna a vida. Ela, a deusa/demônia, consome e é consumida pelo fogo em um estado hipnótico de euforia; tal qual Kali que não se conteve em pisotear os demônios e destruir os vivos e a Mula sem Cabeça que percorre as vilas e amedronta os humanos, também a figura da pintura não se importa em incendiar a escuridão. Como o Curupira, ela zomba dos homens na sua forma erótica semi-exposta, indicando caminhos perigosos a se percorrer por entre o fogo, posto que, assumir o poder do feminino de criar e matar é profundamente aterrorizante àqueles que se mantêm na constância e homeostase do sintoma. Com isso, esse último trabalho assume a morte como força própria e renovadora, não mais vítima e fóbica da fratura, mas assumidamente fraturada e triunfante sobre e com a morte. Dessa forma, a morte passa do Real ao bordejamento simbólico e se inscreve como transformação radical para a vida.

O seu caráter duplo de deusa e demônia evoca as polaridades integradas do corpo. Mesmo sendo consumido, o corpo se mantém inteiro e controlador dessa força devastadora, assim como o Ego se mantém diante das disputas do Id e do Superego, ora cedendo aos desejos ora horando as obrigações. A cor azulada do corpo é inspirada diretamente no corpo divino de Kali, que em sânscrito significa “negro” e “deusa negra”, e cuja representação é geralmente na cor azul escuro. Da mesma forma que se crê no hinduísmo que Kali é a união de tudo, como o preto é a união de todas as cores pigmento, também o corpo contém em si os conflitos da psique. Finalmente, a “Deusa/Demônia do Fogo” é um esforço representacional do percurso operado, dentro e fora do processo criativo, de se reintegrar o corpo fratura, borderar o

trauma Real e sublimar as exigências pulsionais do feminino de criar e destruir.

Como resultado para o mexido de dança 1/2019 e um último, mas não menos importante, impulso criativo, recorri a contação de histórias² para contar o corpo transformado. A lenda indígena A dança dos tangarás e a fábula japonesa a dança dos gênios da floresta versam eroticamente sobre a dança, marcando as pulsões vitais do movimento e do corpo.

A lenda indígena conta que os tangarás foram amaldiçoados e transformados em pássaros por dançar em dia sagrado na qual era proibida a alegria da dança. mas mesmo pássaros, mantinham suas danças tradicionais. Já na fábula japonesa, os gênios da floresta, dançando e fazendo festa em volta da fogueira, ajudam o jovem Yung que se alegrou com eles e amaldiçoam Tsé pelo seu desdém durante a festa.

Ambas as historias são sobre o encantamento e a magia da dança, transformadoras de vidas conforme suas inclinações. Independente das bençãos ou maldições, os personagens dançantes são guiados pela pulsão de vida, adaptando as experiências transformadoras a favor de Eros. Com isso, reconhecendo a transformação como uma forma de morte, as histórias permitem perceber os percalços sobre-humanos como uma abertura à autonomia criativa à vida. A existência humana é marcada pelo imprevisível e estamos sujeitos a bençãos e maldições, assim, as historias furam o Real ao elaborar o recalque do trauma da morte à criatividade sublimatória na vida.

² A contação de histórias se encontra disponível no link do canal no Youtube <https://www.youtube.com/clarissaportugal>.

Referências

FREUD, Sigmundo. Estudos sobre a Histeria (1893/95). Volume II. Disponível em em <https://goo.gl/a42cf8>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

_____. Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade (1905). Volume VII. Disponível em <https://goo.gl/a42cf8>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

_____. Escritores criativos e devaneios (1908/1907). Disponível em: <http://migre.me/s35CP>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

_____. Análise de fobia em um menino de cinco anos (1909). Volume XVII. Disponível em: <https://goo.gl/a42cf8>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

_____. O Estranho (1919). Volume XVII. Disponível em: <https://goo.gl/a42cf8>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

_____. O Id e o Ego (1923). Volume XIX. Disponível em <https://goo.gl/a42cf8>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

_____. Algumas Conseqüências Psíquicas Da Distinção Anatômica Entre Os Sexos (1925). Volume XIX. Disponível em <https://goo.gl/a42cf8>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

LACAN, Jaques. O Simbólico, o Imaginário e o Real. Tradução: Maria Sara I-I. Gomes Silvia Mangaravite. In. Papéis, n.4, abril de 1996. Disponível em: www.goo.gl/kCvELR Último acesso em: 18 de maio de 2019.

LEVATI, C. O., LIGEIRO, V. M. Sobre Arte e Psicanálise. In. Revista de Trabalhos Acadêmicos - Universo Juiz De Fora, Juiz de Fora, vol. 1, nº 4, 2016.

MENDES, Eliana Rodrigues Pereira. Pulsão e Sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites. In. Reverso, Belo Horizonte , v. 33, n. 62, set. 2011 .

NICÉIAS, Carlos Augusto. Uma conversa sobre traumatismo. In. Trivium, Rio de Janeiro, v. 10, nº 1, junho, 2018.

NOGUEIRA, E. B.; MELLO NETO, G. A. R. de. Frida Khalo: considerações sobre o trauma e a reinvenção do corpo. In. Psicologia, Teoria e Prática. São Paulo, v. 18, nº 2, agosto, 2016.

PLATÃO. O Banquete. 203b. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

RIVERA, Tânia. Arte e Psicanálise. 2 ed., Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2005.

SCHAFFA, Sandra Lorenzon. Entre a violência e o vazio: a escuta do feminino. Revista Brasileira de Psicanálise, São Paulo , v. 42, n. 4, dezembro, 2008.

WINNIKOTT, D. W. O Brincar e a Realidade. Imago Editora LTDA., Rio de Janeiro, 1975.