

Instituto Superior de Psicologia Aplicada



O ACTO CRIATIVO: REFLEXÕES SOBRE ALGUNS CONTEÚDOS ARTÍSTICOS NA
OBRA DE HERBERTO HÉLDER

Tatiana Patrícia Gil Ferreira

Nº 12398

Dissertação orientada por Prof. Dr. Maria Antónia Carreiras

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de:

Mestre em Psicologia Aplicada

Especialidade em Psicologia Clínica.

2009

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de Maria Antónia Carreiras, apresentada no Instituto Superior de Psicologia Aplicada para obtenção de grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica conforme o despacho da DGES, nº19673/2006 publicado em Diário da Republica 2ª série de 26 de Setembro, 2006.

Agradecimentos

Em primeiro lugar aos meus pais, pelo apoio que me deram durante todos estes anos e por me permitirem ir de encontro aos meus objectivos.

À minha irmã, pela sua disponibilidade e ajuda que me foi dando ao longo de todo este meu percurso.

Ao João Penedo e à Vanda Robalo, por todos estes anos em que pudemos partilhar este caminho rumo à psicologia e por todos os momentos que fomos vivendo.

Ao Iuri Fernandes, pois as nossas conversas em muito me ajudaram no meu próprio questionamento que de algum modo também ele é expresso nesta tese.

Ao Pedro Borrata e ao Jorge Dias, por me ter dispensando alguns materiais, que me auxiliaram para o desenrolar da minha tese.

À Manuela Silva, minha amiga e grande companheira de estágio.

À Prof. Dr.^a Antónia Carreiras, pela sua orientação e disponibilidade que teve ao longo deste ano e por toda a sabedoria que me foi transmitida.

Ao Mestre Luís Sousa Ribeiro, pois durante a sua orientação de estágio pude beneficiar do seu grande conhecimento.

Resumos:

Nome: Tatiana Patrícia Gil Ferreira

Número: 12398

Curso: Psicologia Aplicada

Área de Especialização: Clínica

Orientador: Prof. Dr. Maria Antónia Carreiras

Data: 23/01/2009

Título da Dissertação: O Acto Criativo – Reflexões Sobre Alguns Conteúdos Artísticos na Obra de Herberto Helder

Resumo

Através da criação artística o criador consegue atingir um certo grau de superação e de conhecimento do seu próprio ser. Neste sentido, a expressão artística pode ser encarada como algo transformador, pois através desta o criador pode aceder a determinados conteúdos do seu psiquismo que são “carentes de forma” e posteriormente transforma-los. Contudo, na tentativa de exposição desses mesmos conteúdos, o artista acaba por viver um certo conflito interno que reside numa vivência desorganizadora devido a ainda não haver uma integração e significação destes.

Abstract

Through the artistic creation the creator obtains to reach a certain degree of overcoming and knowledge of his own being. In this direction, the artistic expression can be faced as something transforming, therefore through this the creator can accede to some specific contents of its psyche that are “deprived of form” and later transforms them. However, in the attempt of expose these same contents, the artist ends up living a certain internal conflict that inhabits in a disorganized life experience due to a non-existent integration and signification of these.

Índice

Introdução.....	1
A Construção e a Reconstrução. Do mundo psíquico.....	3
A Criatividade – A Busca Interior Aliada à Percepção de um real externo.....	15
O Germinar do Acto Criativo.....	19
O Carácter Transformador da Expressão Artística.....	23
A Linguagem e o Seu Carácter Limitativo.....	29
Reflexões sobre alguns Materiais Artísticos na Obra de Herberto Helder.....	31
Conclusão.....	46
Bibliografia.....	50

Introdução

O objectivo desta tese é explorar as principais questões que me impeliram para a tentativa de teorização dos mecanismos e processos psíquicos inerentes à condição do ser, que vai de encontro à possível consciência humana do Homem enquanto ser infinitamente finito. Contudo, a minha tese recai na ideia de que na sua finitude e a partir do questionamento das suas limitações, o ser humano de alguma forma pode criar alguns “instrumentos” que o permitem superar-se a si mesmo: enquanto ser que sente, enquanto ser que pensa e enquanto ser que se transforma.

A escolha do meu tema incidiu sobre a expressão criativa e a possibilidade que esta pode criar relativamente à reconstrução e elaboração de determinados conteúdos existentes no psiquismo. Deste modo, debrucei-me sobre o carácter transformacional que a expressão artística pode conferir àquele que a cria, pois através desta o criador poderá aceder e integrar determinados materiais psíquicos que conferem uma maior significação da sua própria existência.

São abordados neste trabalho também alguns conteúdos poéticos de Herberto Helder, que foram um grande utensílio e que me permitiram sentir, pensar e questionar, sobre a actividade artística e sobre o ser poeticamente vivente.

Relativamente ao facto de ter recorrido à expressão artística de Herberto Helder, ocorre-me a primeira vez que estive diante da sua obra, sendo que o primeiro poema que li foi o *Poemacto*. Sei que a partir desse dia me vi diante de um novo tipo de poesia, que até então era desconhecida. Assim, até ao momento, este mais do que qualquer outro poeta (que tenha conhecido), permitiu-me sentir intensamente de forma “a quase” não ter sobre as suas palavras vorazes qualquer tipo de pensamento fundamentado. A escrita deste autor passou-me as sensações e emoções mais profundas, que inicialmente pareciam ser carentes de qualquer “tipo de forma”. Neste sentido, acho que foi esta minha “inquietação” que me levou a optar por tal tema, podendo estar na base desta minha motivação um questionamento que me impulsionou à tentativa de dar uma maior inteligibilidade aos seus materiais criativos.

Nesta minha procura parti da tentativa de significação de determinados conteúdos aparentemente ocultos do autor, recorrendo ao auxílio de alguns fundamentos da teoria psicanalítica. Deste modo, recorri a vários autores da Psicanálise, sendo que me parece fazer sentido realçar a corrente bioniana, pois esta pareceu-me ser a que deu um maior contributo para a instauração de uma distância basilar entre o meu ser individual e a grande obra de Herberto Helder. Contudo, é de referir outras contribuições que são referenciadas ao longo da minha tese, também elas fundamentais para a construção de um pensar mais profundo.

(vulcões)

Toda a profecia se fez sempre a nível da linguagem – linguagem às vezes tão cifrada que se enunciava numericamente. Pode assistir-se a isso durante certas passagens bíblicas, inclusive no Apocalipse.

A decifração da profecia, remetendo o estado enigmático para um sistema de categorias modelarmente diferenciadas, afeioou uma cultura habitada toda pelo espírito da estratégia. A decifração manteve-se assim, por princípio e necessidade, mais pobre que o seu objecto: o enigma.

A cultura é uma operação de empobrecimento da revelação. Compreenda-se: a cultura é a moral da imaginação; fecha prudentemente a excessiva abertura da linguagem, a formulação entusiástica do símbolo. A revelação é um puro espaço de contradição; e só a contradição é abrangedora bastante para conter as dimensões do símbolo. A urgência da contradição mostra uma crise manifesta da cultura. A contradição conduz à linguagem sobrecarregada, alusiva, recorrente, descontínua e permanentemente incompleta. A cultura possui conotações severas, é omissa (portanto: completa).

É tudo quanto se pode dizer, salvo que por vezes a visão nietzscheana se apodera da cultura grega e fá-la explodir pela decifração. Caso este que indica a ausência de limites da profecia. Precisamente o absurdo exemplaríssimo da imaginação. Nietzsche criou a tragédia grega no exacto momento em que a cultura europeia entrava na crise aguda do milagre grego exaustivamente decifrado. Com a visão nietzscheana, a tragédia grega tornou-se contradição pura, quer dizer: símbolo expansivo; liberdade, libertinagem e libertação. Uma bomba dionisíaca rebentou dentro da cabeça de Apolo. Por isso Sófocles e Esquilo continuam activos. Nada mais foi preciso do que ver que eles eram vulcões. (Helder, 2006, pp. 119-120).

A Construção e a Reconstrução do Mundo Psíquico

(...) Penso que deve existir para cada um
uma só palavra que a inspiração dos povos deixasse
virgem de sentido e que,
vinda de um ponto feroso da treva, batesse
como um raio nos telhados de uma vida, e o céu
com águas e astros

Que palavra seria ignoro. O nome talvez
De um instrumento antigo, um nome ligado
à morte – veneno, punhal, rio
bárbaro onde
os afogados aparecem cegamente abraçados a enorme
luas impassíveis.
Um abstracto nome de mulher ou pássaro.
Quem sabe? – Espelho, Cotovia, ou a desconhecida
palavra Amor. (Hélder, 2004 pp. 31-32)

Quando se tenta falar da criação artística, num ponto de vista compreensivo, parece-me inevitável abordar determinadas temáticas, tais como, a construção e a reconstrução do mundo interno, pois este está aliado ao surgimento e à implementação da criatividade.

Reflectindo sobre a criação artística considero que esta por vezes pode remeter para determinados conteúdos destrutivos. Na teorização Kleiniana estes conteúdos podem ser interpretados desde o início da formação e aquisição do psiquismo, continuando a manifestar-se de alguma forma mesmo quando o *self* atinge estados de uma maior maturidade. Assim, a teoria de Klein recai fundamentalmente sob determinadas angústias e ansiedades que são vigentes na evolução do ser.

Melanie Klein em toda a sua teoria construiu um vasto leque de fundamentações, que neste meu trabalho me permitiram olhar de um modo mais profundo para o mundo simbólico que acaba por abarcar o ser criativo na sua concretização artística. Assim, através desta visão, farei um relacionamento entre estas fundamentações e a actividade artística em si.

Klein (1996) referiu que o mundo simbólico nasce a partir da fase de sadismo puro (posição esquizoparanoide) existente no início da vida da criança. Nesta fase, o bebé face aos

seus impulsos sádicos vai dirigir-se contra o seio da mãe e contra o interior do seu corpo, pelo “desejo de esvaziá-lo, de devorar o seu conteúdo e de o destruir com todos os meios que o sadismo pode imaginar.” (p. 304). Na posição paranoide o ego vai introjectar os bons e os maus objectos. O objecto bom é percebido pela criança quando esta consegue obter a satisfação através deste, enquanto que o mau é sentido quando esta o perde (quando seio não a satisfaz), o que vai consequentemente provocar sentimentos de frustração. Assim, os mecanismos que vão transparecer no psiquismo do bebé vão ser através de instrumentos introjectivos e projectivos. Desta forma, os objectos são sentidos como maus devido à projecção agressiva e como bons quando são introjectados, permitindo que haja uma identificação consequente que lhe garante conforto e segurança interna.

Quando não se confere uma plena satisfação, o objecto relacional vai ser sentido como ameaçador para a integridade do eu, sendo assim perspectivado como perseguidor. Este é sentido como algo que poderá esvaziar o conteúdo do seu corpo. Contudo, Klein (obra cit.) refere que quando o sujeito é invadido por esta ansiedade paranoide, desde muito cedo começa a recorrer a mecanismos obsessivos para aliviar a angústia fragmentária. Com o decorrer do tempo, a criança ao introjectar e projectar os maus objectos, numa tentativa de destruição dos mesmos, vai sentir o medo de perder o bom objecto, pois advém desse mesmo ataque ansiedades, medos de retaliação e sentimentos de culpa. Para esta autora, estas angústias e ansiedades vão invocar no ego a necessidade da utilização do simbolismo de modo a que as ansiedades persecutórias e o receio de destruição sejam atenuados. Esta visão remeteu para que o simbolismo fosse encarado como um mecanismo que permitiria a relação do sujeito com o mundo exterior, saindo um pouco da relação fusional existente até à altura. Desta forma, desenvolve-se um espaço próprio onde pode residir o mundo fantasmático (as fantasias) da criança.

Nesta perspectiva, (Klein, obra cit.) a criança entra assim na posição depressiva, onde vai haver uma elaboração da posição esquizo-paranoide que permite que o sujeito (criança) caia sobre si próprio de modo a sair da idealização e destruição do objecto. Este facto vai impulsionar um afastamento dos seus sentimentos de onipotência. Poderá dizer-se, que isto possibilita a capacidade de elaboração dos próprios limites do *self*, de forma a restaurar os ataques sádicos infligidos sobre o objecto. Com a elaboração desta posição as emoções já não necessitam de ser afastadas, pois passam a situar-se num nível onde existe uma certa

contenção, tornando-se mais suportáveis. Esta contenção vai permitir uma certa tolerância aos sentimentos de frustração.

Na posição depressiva há um relacionamento com o objecto total (integração do bom e mau objecto), pois vai haver uma assimilação das cisões infligidas ao ego. O *self* torna-se assim capacitado de integrar o positivo (seio-bom) no negativo (seio mau), de juntar os instintos de “vida” e de “morte”. No entanto, há a existência de um outro tipo de ansiedade que se baseia na introjecção e incorporação intensa do bom objecto, onde se vão desenvolver sentimentos de “amor e desejo vorazes de devorar esse objecto” (Klein, obra cit., p. 306). Apesar de a criança começar a ter uma maior consciência do seu psiquismo devido ao receio de expelir juntamente com os maus objectos os bons, ainda vai projectar os perigos sentidos no seu *self* para o mundo exterior. Esta projecção pode verificar-se quando a ausência da mãe provoca o surgimento de determinadas ansiedades causadas na criança pelo receio de estar em contacto com os maus objectos que foram sentidos no seu interior (sejam estes remetidos para o exterior ou sejam estes internalizados). Assim, pode existir o medo de haver um comprometimento da sua integridade face ao medo de esta perder o objecto amado, o que vai estimular uma tentativa de preservação do bom objecto no seu interior.

Neste sentido, quando se dá posteriormente à cisão do objecto um reconhecimento deste, a nível de tal passar a ser percebido na sua totalidade, o indivíduo é invadido por sentimentos de culpa e de remorso relacionados com a temida e já mencionada, perda do amor do objecto. Há um conhecimento inconsciente que o amor que é vivido no seu mundo interno se encontra ligado a sentimentos de ódio pelo objecto (Klein, obra cit.). A maneira como a criança vai resolver este conflito psíquico entre o amor e o ódio vai ser crucial para o seu desenvolvimento e a sua adaptação face à realidade exterior.

Quando se dá uma maturação psíquica e uma conseqüente adaptação à realidade externa, a criança vai deixar de recorrer com tanta frequência a mecanismos projectivos, o que lhe vai conferir um distanciamento face ao seu mundo interno e aquilo que é exterior a ele. Desta forma é garantida uma segurança interna, crucial para lidar com sentimentos adversos, que de outra forma poderiam comprometer a integridade do psiquismo através de um desmantelamento interno.

Bion (1991) formou a base da sua teoria a partir das fundamentações kleinianas, um dos conceitos que deu especial relevância, e que tinha sido abordado por Melanie Klein, foi o conceito de identificação projectiva. Bion referiu que este mecanismo se apresenta em todo o tipo de personalidades, até nas ditas “normais”, pois é através deste que se podem desenvolver sentimentos de fragmentação do eu. Por outro lado, tal processo também permite que posteriormente o sujeito se distancie desses mesmos fragmentos. Contudo, Bion para além deste conceito criou e desenvolveu muitos outros que foram essenciais para uma visão inovadora e muito importante para a psicanálise.

Partindo da identificação projectiva evidenciada por Klein, Bion revela que esta abarca dois níveis de funcionamento: “uma modalidade de fantasia inconsciente através da qual o sujeito onipotente expulsa do *self* aspectos e partes desagradáveis, alojando-as no objecto.”, e outra que revela que esta está também na base “empática, comunicativa (...), por oposição ao lado anticomunicativo expresso anteriormente.” (cit. Dias & Fleming, 1998., p. 9).

Relativamente ao que foi descrito anteriormente em relação à identificação projectiva, Bion (cit. Dias & Fleming, obra cit.) menciona que tal modalidade pode ser perspectivada como um conteúdo que se instala num continente. O continente é concebido assim como um espaço onde se alojam os conteúdos que podem ser encarados como “análogos aos elementos da posição esquizo-paranoide, mas sem os sentimentos de perseguição” (p. 11), que surge de uma base desconhecida.

O modelo continente-conteúdo, inserido por Bion, é um modelo que tenta perceber como nasce o crescimento e a transformação psíquica. Neste sentido, Bion chegou a referenciar que este pode ser concebido logo desde a relação precoce entre a mãe-bebé através da qual a criança vai ganhando uma tolerância à frustração. Desta forma, se uma mãe der respostas adequadas vai possibilitar que os elementos contaminados da criança sejam transformados, podendo este posteriormente recebê-los. Assim, esses conteúdos podem passar a ser “digeríveis” e apaziguadores para o bebé. Como exemplo, Bion refere que quando “a criança sofre os terrores da fome e do medo de morrer é acicatada pela culpabilidade e pela angústia e movida pela voracidade, suja-se e chora. A mãe pega-a nos braços, alimenta-a e consola-a e a criança acaba por adormecer”, (Dias & Fleming, obra cit., pp. 13). Podemos desta forma dizer que a mãe transforma os elementos contaminados (não-seio), por elementos

“digeríveis” (seio), transformando igualmente os sentimentos de medo, de angústia, de terror e ódio em sentimentos de amor e de segurança. Esta transformação através da activação da “função alfa” da mãe vai modificar os elementos fragmentários sentidos pela criança em sentimentos adequados para o seu apaziguamento. Face ao descrito, vai efectuar-se uma introjecção na criança de um bom seio, que vai promover igualmente a uma introjecção interna da “função alfa” (“desintoxicante”), accionada pelo objecto primário. Esta introjecção permite que a criança contenha e transforme no seu interior aquilo que é vivido como insuportável à integridade do *self*. Assim, posteriormente é permitido que a criança possa transformar elementos contaminados (“elementos beta”) em elementos capazes de ser aceites e “digeríveis” pelo indivíduo (transformação em “elementos alfa”). Ao ser interiorizada pela criança esta capacidade é-lhe conferida progressivamente a aquisição de um poder organizativo do seu mundo psíquico, através da transformação daquilo que foi vivenciado no seu interior, como caótico. A “função alfa” pode assim ser objectivada como uma função simbólica fundamental, pois vai ligar o próprio indivíduo ao pensamento, e é tal processo que vai impulsionar a capacidade de o sujeito se elaborar e de comunicar.

Bion (1991) chega a referir que é necessário produzir determinados “elementos-chave” para se conseguir pensar, sendo que a partir destes surge a capacidade de tolerar a frustração. Assim, tal como foi referenciado por Meltzer, faz-me sentido afirmar que “O modelo de Bion enfatiza o movimento que parte da desordem para a ordem, e não da excitação para a quietação.” (Meltzer, 1995, p.296)

Bion, na sua teorização, chegou a mencionar a importância conferida à posição esquizoparanoide (Ps) e à posição depressiva (D), que também foram igualmente referenciadas por Melanie Klein, que acabou por as perspectivar através do seu modelo continente-conteúdo. Neste sentido, Bion chegou a referir que na posição esquizoparanoide (Ps) existe uma dispersão dos “elementos beta”, geradores de medo e de angústias, e que na posição depressiva (D) posteriormente dá-se a integração desses conteúdos pela transformação (pela activação da “função alfa”) e integração destes, possibilitando a criação de pensamentos tranquilizadores para o *self*. A função continente-conteúdo torna os “elementos beta” em “alfa”, fazendo emergir a operacionalização de $Ps \Leftrightarrow D$. Contudo, Bion faz uma diferenciação entre as posições anteriormente referidas, pois no seu modelo continente-conteúdo teorizou que “de uma função $Ps \Leftrightarrow D$ adequada surge o delineamento do objecto total, enquanto que da função continente-conteúdo depende o significado do objecto

total.” (Dias & Fleming, 1998, p. 15). Ou seja, a função da oscilação da posição esquizoparanoide para a posição depressiva permite que se adquira uma representação do objecto. Enquanto a função continente-conteúdo possibilita que o sujeito adquira uma significação da representação do objecto. O autor chegou a referir que “ (...) a própria potenciação das significações latentes ao nome e ainda ao processo pelo qual o nome acumula várias significações está na dependência da função continente-conteúdo.” (cit. Dias & Fleming, obra cit., p.15).

Poder-se-á dizer que a dispersão criada pelos elementos contaminados provocam sentimentos desintegrativos e fragmentários no mundo interno do sujeito (Ps). No entanto, pode possibilitar a activação criativa do indivíduo de forma a atingir uma nova coerência e integração a partir da posição depressiva (D). Esta passagem só é bem sucedida se os processos inerentes forem representados de forma a promoverem o desenvolvimento e a significação do indivíduo. Contudo, esta construção aliada à oscilação entre a posição esquizo-paranoide e a depressiva, acaba por ser geradora de uma dor mental, pois a transformação dos elementos numa nova significação está na base de um sofrimento interno que envolve sentimentos de amor, ódio e raiva. Estes sentimentos, ao serem interpretados e distanciados de angústias fragmentárias que nascem do estado fusional com os objectos, vão promover o conhecimento que o sujeito tem de si próprio e da realidade externa, potenciando uma evolução psíquica.

Bion inseriu na sua obra (Dias & Fleming, obra cit.) outra denominação que se designa por “mudança catastrófica”, com origem no aparecimento de uma nova significação, de uma nova ideia, podendo-se tornar violento para o ser por ter origem numa desorganização para que haja a possibilidade de uma nova integração. A mudança catastrófica permite uma reconstrução do passado no presente, propiciando uma receptividade a algo novo que é transformador. É dada desta forma ao ser uma flexibilidade que origina um conhecimento integrador do eu. A transformação que advém daí resulta num crescimento mental e num *insight* no sujeito, onde este se aproxima de uma realidade psíquica essencial, mas não a adquire totalmente. Tal como cita o autor “... a realidade psíquica é inacessível aos sentidos, mesmo quando há emoção é somente pelas suas transformações que ela pode ser apreendida,” (p.45). Contudo, Bion diferenciou bem o conceito de mudança catastrófica com o de catástrofe, referindo que esta última se pode dar em determinados sujeitos, sendo somente promotora de desorganização e de caos interno por resultar numa dor mental muito

superior à anteriormente falada. Bion mencionou que a mudança catastrófica aproxima o sujeito do seu conhecimento interno, havendo no entanto uma impossibilidade na aquisição da sua “realidade última”, o que o leva a afirmar que tal promove “ (...) o pensar verdadeiro (O) e a não verdade ou compulsão [T (-O)] ” e que “a compulsão logicamente precisa de pensador” (Bion, 1991, p. 114). Ao analisar esta frase podemos dizer que para Bion esta diferença reside entre o questionamento saudável, que pode existir no mundo psíquico promovedor de mudança, e a fixação que a mente pode adquirir através do aprisionamento interno de conteúdos contaminados que podem impulsionar o patológico.

No entanto, quando o sujeito se confronta com um novo conhecimento que põe em causa aqueles que já tinha criado na base do seu ser, confronta-se com a fragilidade do *self* que gera a dor mental. Com o surgimento de uma tolerância à frustração (tolerância a D) dá-se uma integração de uma nova ideia que é promovedora de crescimento interno e que simultaneamente possibilita uma consciência de que não se obteve um conhecimento puro, mas sim uma aproximação a este. Segundo este raciocínio para se obter algo novo é necessário que se criem determinados conhecimentos, que por sua vez vão resultar numa nova dúvida.

Dias e Fleming (1998) fazem também uma clara distinção entre o criador e o louco, referindo que aquele que possui uma personalidade psicótica não compensada ao obter um conhecimento fecha-se nele, pensando que com este adquiriu o saber total. No outro lado existe o criador, que tem a consciência que nunca saberá tudo e que a dúvida estará sempre presente em qualquer reconstrução da evolução do eu. Nos criadores há então uma tolerância face a uma totalidade que nunca se pode conquistar, o que vai abrir portas a novas ideias e a novas evoluções do ser, com esperança face ao crescimento que tal possibilita. Bion (1973), chegou a afirmar que tal “ (...) depende de certa flexibilidade de todos nós que nos interessamos pela mente humana.” (p.48). Tal visão, mais uma vez, fundamenta a perspectiva de Bion em que há uma consciência de que o sujeito apenas se relaciona com o conhecimento puro/total ao nível da transformação interna e da capacidade de *insight* que tal poderá produzir. Estas transformações resultam a partir de possíveis interpretações que a função continente-conteúdo existente no sujeito o podem possibilitar (“ ... a realidade psíquica é inacessível aos sentidos, mesmo quando à emoção é somente pelas transformações que ela pode ser apreendida”). (cit. Dias & Fleming, 1998, p.45).

Toda a teoria bioniana atribui especial significado ao pensamento. Para Bion, o inconsciente é perspectivado como um conjunto de pensamento que ainda não atingiram o verdadeiro pensar. O pensamento existe por existirem determinados pensamentos que ainda não se estruturaram em linguagem, o que o leva a referir que é necessário haver um verdadeiro pensar sobre os próprios pensamentos (cit. Dias, 2003). O autor refere que antes de um verdadeiro pensamento existe o pensamento primitivo. O inconsciente para este é um pensamento primitivo, não elaborado, não verbalizado e não estruturado. Bion acrescenta ainda que o pensamento advém da experiência emocional da frustração e é através desta que poderá nascer a tolerância a tal sentimento (Ps \leftrightarrow D). Pode assim dizer-se que tanto a plena satisfação como a intolerância à frustração não deixam espaço para o pensamento (Dias & Fleming, 1998).

Bion (1994) fez uma associação entre a posição depressiva e o desenvolvimento do pensamento verbal, dando-lhe uma importância extrema para a percepção da realidade interna e externa. O autor referiu que, muitas vezes no contacto com a realidade o sujeito pode ser invadido por uma fantasia onipotente de a destruir, ou pode-a construir a partir da consciência que tem face a esta. Contudo, reflecte sobre a ideia de que o contacto com a realidade nunca está inteiramente ausente, referindo que no psiquismo está presente uma parte psicótica da personalidade e uma parte não-psicótica. Relativamente à parte psicótica da personalidade, Bion refere que existe é uma ilusão face à realidade e que esta se deve a uma forte e adesiva utilização do mecanismo de identificação projectiva, onde o indivíduo mantém um estado fusional com aquilo que o rodeia.

Na parte psicótica da personalidade, Bion (obra cit.) faz referência à obra de Melanie Klein dizendo que o indivíduo faz uso da posição esquizoparanoide, onde vai surgir um estilhaçamento dos objectos e do seu ego, resultando numa cisão entre os pensamentos. Desta forma, todo o conhecimento da realidade se torna odiado face a uma elevação fragmentária. Nesta posição, Bion (obra cit.) diz que há uma sensação de impotência face à possível restauração dos objectos e do seu próprio ego, embora essa restauração possa ser estabelecida se houver uma passagem para a posição depressiva. Esta passagem vai possibilitar uma integração dos estilhaçamentos efectuados através da parte não-psicótica do indivíduo. Através da parte mais saudável da mente pode nascer uma nova percepção e integração da realidade (que deixa de ser odiada) a partir de uma simbolização face à elaboração da posição anteriormente vivida. Nesta perspectiva, este autor menciona que a percepção da realidade

depende do desenvolvimento da capacidade de pensamento verbal (capacidade simbólica). É através da formação de símbolos que o sujeito poderá fazer a reparação da fragmentação do seu ego e dos seus objectos, o que permite o estabelecimento de uma consequente ligação entre os seus pensamentos, através da conservação das diferenças e das semelhanças entre os objectos vividos. Esta reparação vai possibilitar a apreensão e conscientização de uma realidade psíquica, deixando o sujeito de estar fundido com aquilo que é exterior a ele. Relativamente ao que foi mencionado, Bion (1965) refere que, “ Por definição, o termo consciente refere-se a estados dentro da personalidade; a consciência da realidade externa decorre do estar ciente da realidade psíquica interna. Em suma, a consciência da realidade externa advém da aptidão da pessoa para tolerar e se lembrar de uma realidade interna.” (p. 96).

Bion (1994) faz uma clara distinção dos processos inerentes à parte psicótica e não-psicótica da personalidade. O autor refere assim que a parte psicótica da personalidade faz uso da cisão e da identificação projectiva, sendo estes processos substitutos da repressão utilizada pela parte não-psicótica, de modo a que o psiquismo se livre da acumulação de estímulos. Quando no sujeito se verifica a manifestação da parte não-psicótica da mente, este faz uso das “formas primitivas e pré-verbais que sofreram mutilação e identificação projectiva” (Bion, obra cit., p. 74), de modo a estabelecer a restauração do ego. Esta vai-lhe possibilitar um controle através do processo elaborativo daquilo que foi expelido/projectado para fora do seu *self*. Assim, há uma necessária inversão da identificação projectiva, pois os objectos e as partes do *self* que foram expelidas são reintrojectadas, conferindo uma nova integração e coesão do eu.

Neste sentido, a posição depressiva é promotora da organização do aparelho interno, pois é através desta que o sujeito tem a possibilidade de pensar e de elaborar conteúdos do psiquismo, que de outra forma não adquiriam qualquer sentido ou significado.

Para Bion existem sempre pensamentos na realidade interna dos sujeitos, seja qual for a parte da sua personalidade que esteja mais manifesta. Contudo, refere que o que pode não existir no sujeito é uma capacidade provisória de pensar sobre os pensamentos, não havendo consequentemente uma possível integração e elaboração destes. Segundo Bion, “Os “pensamentos” podem ser classificados conforme a natureza de sua história evolutiva, como pré-concepção, concepções ou pensamentos e, finalmente, conceitos: os conceitos têm nome e

são, portanto, concepções ou então pensamentos, firmados. A concepção inicia-se através da junção de uma pré-concepção com uma realização. A pré-concepção poderá ser vista como análoga, em psicanálise, do conceito Kantiano de “pensamentos vazios” (Bion, obra cit., pp. 128-129). Através desta perspectiva subentende-se que a pré-concepção é um pensamento que ainda não atingiu forma e que está à espera de ser pensado e elaborado, enquanto que a concepção é perspectivada por Bion como uma pré-concepção que entrou em contacto com a realização sendo que esta última está envolvida com a experiência emocional de satisfação. Quando a pré-concepção não entra em contacto com a realização poderá provocar uma vivência de frustração. Todavia, se houver uma capacidade para tolerar essa mesma frustração, o psiquismo poderá transformar essa vivência através do estabelecimento de um aparelho para pensar e elaborar pensamentos, a partir da parte madura da personalidade. Por outras palavras e segundo os conceitos de Bion, poderá dizer-se que, através da activação da “função alfa” da parte mais madura da mente, o sujeito poderá transformar os dados sensoriais criando assim pensamentos que podem ser ou não traduzidos através da acção, conferindo coerência e substância à sua personalidade.

Quando o sujeito manifesta os seus pensamentos na acção, vai tornar públicos os seus pensamentos privados, através do acto de comunicar. Este facto poderá ajudá-lo a atingir algum grau de contenção mas, por outro lado, poderá provocar um conflito intrínseco entre o “narcisismo e social-ismo” (Bion, obra cit., p.136). Em termos práticos este conflito traduz-se na expressão dos pensamentos através da linguagem, utilizando moldes equivalentes ao pensamento (através do sinais), mas que são distintos.

Neste decurso de reflexões através da comunicação dos seus verdadeiros pensamentos, o indivíduo vai fazer uso de uma “identificação projectiva realista” (Bion, obra cit., p.136), onde há uma “activação alfa” que vai possibilitar a diminuição das fantasias onnipotentes, anteriormente vigentes. Esta pode ser perspectivada como uma implementação de um poder discriminativo entre a fantasia e a realidade, de forma a haver uma maior integração, introjecção e conhecimento. No entanto, esta situação verifica-se também de acordo com a capacidade social existente no sujeito.

Reflectindo sobre tudo aquilo que aqui foi mencionado relativamente à teoria Bioniana, podemos dizer que este, tal como Klein (cit. Dias & Fleming, 1998) deu especial importância à criação dos símbolos, pois esta era perspectivada como sendo fundamental para

o desenvolvimento do ego na superação do narcisismo e na criação do reconhecimento da existência do outro. Assim, a formação do simbolismo é vista como uma estratégia precoce do ego, para que o sujeito saiba lidar com determinados sentimentos e ansiedades sentidos no seu mundo interno. Bion (1991) chegou a referir que a transcendência do próprio homem surge da capacidade simbólica que este adquire, pois a construção de um símbolo possibilita a construção de muitos outros, o que vai promover uma significação da sua existência.

A Criatividade – A Busca Interior Aliada à Percepção do Real externo

A corrente lacaniana (cit. Lemarie, 1982) perspectiva que o sujeito subjectivo só se pode manifestar quando se instaura um corte entre o indivíduo e a realidade exterior. Quando não acontece este corte é porque se verifica a manutenção de um estado fusional com o mundo. Neste sentido, a corrente lacaniana refere que o corte só pode acontecer quando se dá uma instauração da metáfora paterna, ou seja a instauração da lei simbólica/lei do pai, que permite o submergir do “eu” sob o sujeito desejante. Na existência desse corte que atravessa a realidade e que visa a expressão do criativo e do subjectivo, encontram-se simbolismos, condensações e deslocamentos (cit. Lemarie, obra cit.). Estes parecem acontecer tanto no sonho, a partir do seu material onírico, como na arte.

Freud (1969) chega a mencionar que na criatividade psíquica existe sempre um conteúdo manifesto e um conteúdo latente, sendo necessário interpretá-la de modo a descobrir o seu significado e conteúdo. Assim, o criativo tem acesso a um certo conteúdo da sua mente que passa pelo consciente, embora a sua expressividade acarrete uma parte de um material psíquico que transcende o próprio e que se mantém inacessível.

Relativamente à evolução do mundo interno e do conseqüente uso da criatividade psíquica, Winnicott e Anzieu alcançaram uma outra perspectiva que foge um pouco à teorização de Bion, Klein, Freud e Lacan. No entanto, estas perspectivas poderão ser de alguma forma complementar e convergente nalguns pontos. Estes autores dedicam-se a uma teorização mais centrada na construção da criatividade e que contribui para a compreensão da construção artística. Esta teorização permite especular sobre a possível passagem que pode ocorrer no criador, sendo que a partir do seu eu emotivo pode haver um surgimento do seu eu pensante.

Winnicott (1975) referiu que no mundo psíquico se poderá falar da existência de um espaço intermédio entre a realidade interna e a realidade externa e que é nesse espaço que a criatividade e o sujeito (enquanto ser individual) se manifestam. Neste espaço vigora o que é sentido como subjectivo com aquilo que é objectivamente percebido. O autor salienta ainda que este espaço se afasta da loucura em si, pois ai apenas se dá o compartilhar de uma “experiência ilusória” e não a sua tentativa de imposição. Poderá assim dizer-se que o espaço

intermédio encontrasse entre o que é vivido no interior do indivíduo e o que é a realidade externa.

Winnicott (obra cit.) pretendeu elucidar que a criatividade é activada no indivíduo quando este começa a viver algum tipo de privação da satisfação dos seus desejos, estando interligada com determinados sentimentos de frustração vividos no mundo interno. Assim, a própria criação interna vai permitir à criança a concepção do seu próprio *self*, possibilitando a instauração de uma verdadeira separação deste com o seu objecto primário (mãe). Segundo Winnicott, quando esta separação acontece é sinal que o indivíduo está apto para se dirigir para um “objecto transicional” para que compense de algum modo o sentimento de perda. Neste objecto, a criança vai poder “depositar” o amor e o ódio sentidos face ao objecto original (primário), entrando assim numa área intermediária, que permite a construção de uma realidade interna partilhada com a externa, promovendo o relacionamento entre a criança/sujeito e o mundo.

Esta área intermédia, que Winnicott (obra cit.) referiu, partia da criatividade primária atingida nos estados antecedentes ao estado maturativo do pensamento. Assim, quando na criança se começam a dar os fenómenos transicionais, oriundos de uma ameaça de privação na relação com o seu objecto primário, a criança tem tendência para eleger um objecto externo/transicional (ex. peluches, cobertor). Winnicott (obra cit.) chegou mesmo a dizer que este objecto “ (...) representa a transição do bebé de um estado em que está fundido com a mãe para um estado que está em relação com ela como algo externo e separado.” (p. 30). O objecto transicional vai preencher um certo sentimento de falta, que se instaura por volta dos quatro anos de idade e que, progressivamente, vai perdendo a sua importância na difusão deste para o local intermediário do sujeito.

Segundo Winnicott é a partir do objecto transicional que a criança poderá fazer uso da “...primeira possessão do não-eu...” (p. 134), surgindo aqui o primeiro uso simbólico da criança (uso dos símbolos no brincar). Este objecto acaba por ser um símbolo que une o bebé à mãe partindo da sua separação precedente. Winnicott (obra cit.) refere que estes fenómenos e o simbolismo crescente existente na criança permitem que esta, posteriormente, faça uso de uma criatividade oriunda da tal área intermédia. Esta criatividade permitirá que se instaure o brincar, o sonhar, ligar-se à religião e até, no futuro, poder recorrer à actividade artística.

Winnicott (obra cit.) distingue vivamente a diferença entre realidade compartilhada (interna - externa), dos mecanismos projectivos que o indivíduo pode evidenciar quando está inserido num estado fusional com a realidade externa. Segundo o autor é neste ponto que se pode distinguir o uso de objectos (realidade compartilhada, onde há uma separação do *self* com o objecto) do relacionamento com os objectos (quando o indivíduo está fundido com o objecto). Winnicott refere ainda que só se verifica no indivíduo um uso do objecto quando o seu *self* alcança um nível substancial de amadurecimento, o que poderá acontecer quando o sujeito atinge um meio propício à sua maturação interna. Contudo, o autor mencionou que esta passagem ocorre quando se sucede uma mudança do *self* a partir da destruição do objecto. Somente quando ocorre esta destruição é que se pode dar uma diferenciação do *self* com o outro e com o real. Esta destruição faz com que o objecto seja colocado para fora do sujeito, ou seja, fora da sua área de controlo onipotente, sendo que “Dessa forma, o objecto desenvolve a sua própria autonomia e vida (...) contribui para o sujeito, de acordo com as suas próprias propriedades.” (p. 126). Winnicott. O autor refere ainda que a destruição não implica que este não sobreviva, pelo contrário, quando se dá a sobrevivência deste o sujeito pode começar “ (...) a viver uma vida no mundo dos objectos e, assim, vem a lucrar imensuravelmente; mas o preço tem de ser pago pela aceitação da destruição em progresso na fantasia inconsciente com respeito à relação de objecto.” (p. 126). O que se pode concluir daqui é que a destruição do uso do objecto desempenha assim, um papel fundamental na criação da realidade, tanto interna como externa, pois é a partir desta que o sujeito coloca fora de si o objecto, percebendo a sua exterioridade inerente.

Winnicott (obra cit.) refere que na idade adulta, quando o sujeito faz uso da sua criatividade, vai encontrar na área dos fenómenos transicionais elementos que estão entrelaçados na subjectividade e na observação objectiva dos estímulos exteriores. No entanto, a criação envolve sempre um sentimento de falta instaurado no *self* do sujeito, pois no acto criativo tanto a busca interior como a observação do externo não são manifestadas na sua completude. Será a partir desta noção que o sujeito é levado a criar novamente, advindo desse sentimento de perda novos impulsos criativos. Este autor chega a referir que no acto criativo “ (...) permanece a insatisfação em virtude daquilo que está oculto, carente por isso mesmo do enriquecimento propiciado pela experiência do viver.” (Winnicott, obra cit., p. 99)

A visão de Winnicott aparenta ter traços em comum com alguns fundamentos teóricos de Anzieu relativamente ao conceito de “Eu-Pele”, pois de alguma forma se poderá relacionar

este conceito com o conceito de espaço intermédio estabelecido por Winnicott. Anzieu ao aprofundar esta designação fundamenta que o Eu-Pele é o que permite instalar no indivíduo uma certa distância entre o externo e o interno, ao mesmo tempo que possibilita uma determinada movimentação entre estes. Assim sendo, o Eu – Pele é o que permite a transformação do indivíduo enquanto ser emocional para um indivíduo emocionalmente pensante. O indivíduo passa assim a partir “da dimensão prazer-dor para a dimensão verdadeiro-falso” (cit. Cabral, 1998, p. 114). Para Anzieu “o envelope-eu apoia-se no envelope-pele e o envelope-pensamento sobre o envelope-eu.” (cit. Cabral, obra cit. pp.121). Assim, pode-se afirmar que o pensar para Anzieu advém da passagem que o Eu-Pele poderá permitir (se houver o seu “bom uso”). O pensar acontece a partir de uma distanciação e de um espaço que este impõe face à realidade interna e externa. É através da aquisição de um mundo intermediário que o sujeito adquire que surge a capacidade de este dar significado ao que o cerca, a partir da atribuição de sinais e símbolos que o ajudam na formulação do pensar-se e elaborar-se. O autor chega a afirmar que, o pensar é “uma articulação/desarticulação/transformação das relações entre três elementos fundamentais: a superfície (o mundo exterior); o núcleo (o mundo interior); o mundo intermediário (a linguagem, a cultura).” (p. 121).

(...) O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia, pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Este diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia um isolamento ou ruptura do ritmo – mas comunica.

Verifica-se a negação destes dois tipos de realidade pela adopção do princípio de continuidade energética, que permite uma continuidade de vida. (...) (Hélder, 2006, p.135).

O Germinar do Acto Criativo

Freud (1969) chegou a estabelecer uma analogia entre o acto criativo e a brincadeira das crianças. Pois o artista também cria um mundo novo, havendo aí um grande investimento no mundo da fantasia. Consequentemente Freud alega que a criança ao longo do tempo deixar de ter necessidade de brincar e de tentar concretizar no real as suas fantasias. Em vez de realizar as fantasias pelo acto de brincar, a criança deixa essas mesmas fantasias recobertas somente pelos pensamentos interiores e pelo acto criativo. Freud, chega a enfatizar que "... O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre esse mundo e a realidade" (cit. Vigostky, 1999, p.84).

Kohut (1988), por sua vez, fez uma analogia entre o acto de criar e o amor que uma mãe sente pelo seu filho quando este ainda está no seu ventre. Segundo este, em ambos os casos o amor que se sente face à "cria"/criação é recebido no seu *self* ampliado. O autor refere contudo que o artista em geral tem fenomenologicamente uma personalidade mais no registo infantil do que no registo maternal. Para Kohut, o criador de uma obra está menos separado psicologicamente daquilo que o cerca comparativamente a outro tipo de indivíduos – chegando mesmo a comparar as percepções do *self* do artista com as de uma personalidade do tipo esquizóide.

O indivíduo criativo é perspectivado como sendo extremamente sensível a tudo a aquilo que poderá remeter para o seu trabalho, que é resultado de um investimento da libido idealizante-narcísica. Este facto pode levar à transformação criativa do material narcisicamente experimentado na arte.

Relativamente à temática sobre a expressão criativa, Kohut (1988) mencionou a obra de Essiler dizendo que para este a criação artística tal como o sonho, ou tal como o sintoma, advém de uma tentativa de "solução" de um conflito interno, através da modificação da realidade pela criação de algo novo. Neste sentido poderá mencionar-se que a expressão através da arte poderá possibilitar algum grau de satisfação e de prazer, compensando assim determinados desejos que não foram satisfeitos. Para além de Kohut (obra cit.), Vigostky (1979) referiu que a perspectiva freudiana encarava que as pulsões que levam o artista ao acto

de criação seriam as mesmas que levariam outras pessoas às neuroses. A grande diferença estaria na questão de que o artista exterioriza as suas fantasias de uma forma aceitável, obtendo algum prazer. Segundo esta perspectiva, o que leva o artista à arte são as mesmas forças que levam as pessoas à neurose, os mesmos conflitos recalçados. Porém (Vigostky, obra cit.) refere que o artista consegue-se libertar e ao mesmo libertar outras pessoas (os que admiram a sua arte) através da transformação interior que a arte provoca.

Nesta linha de pensamento, para além da analogia entre a arte e a neurose, a teoria freudiana também fez termo de comparação entre a arte e a actividade onírica. Assim, nesta teorização o artista é percebido como estando situado psicologicamente entre o sonhador e o neurótico, pois o seu processo psicológico envolvido no acto criativo é muito semelhante (Vigostki, obra cit.). A ligação entre a criação da arte e o sonho é possível, tanto em relação ao processo activado por estes, como também face às suas interpretações, que partem de um conteúdo manifesto para chegar ao latente, tendo em vista as associações do criador.

Relativamente ao que foi anteriormente mencionado, para Freud (1969), a ausência do objecto é que provocava o emergir da fantasia. Resultado de uma tensão não satisfeita, o pensamento surgiria para que se conseguisse obter uma satisfação alucinatória. Assim, o pensamento é visto como um substituto da verdadeira satisfação real do objecto. Para este autor, o simbolismo estava somente ancorado ao desenvolvimento libidinal, remetendo esta teorização para a arte em si. A arte acaba por englobar algum nível de pensamento (seja este um pensamento expresso coerentemente ou não), logo nesta perspectiva poderá dizer-se que o criador pode adquirir um prazer substituto do desejo que originalmente seria objectal. Freud (cit. Vigostky, 1998) mencionou na sua obra que a personalidade criativa sente uma pressão enorme das pulsões existentes. O autor refere ainda que é que por isso esta se move em direcção ao acto criativo, de modo a que os desejos sejam desviados para a imaginação e não para a acção. “Os desejos não satisfeitos são estímulos motivadores de fantasia. Cada fantasia, é a realização de um desejo, um correlativo a uma realidade não satisfatória (cit. Vigostky, obra cit., pp. 85).

Vigostky (obra cit.), na sua reflexão sobre a teoria freudiana chegou a mostrar ainda a sua concordância com “...a arte é, para o poeta, um meio directo de satisfazer desejos não satisfeitos e não realizados, que na vida real não tiveram concretização” (p. 85). Este autor, assim como muitos outros, concorda que o artista liberta as suas pulsões inconscientes através

de processos de transferência e de deslocamento, fazendo assim com que as emoções atinjam novas representações.

Para além do referenciado ponto de vista freudiano, o artista através da criação da sua obra é encarado como alguém que consegue encontrar uma linguagem para os seus desejos inconscientes na qual adquire sentimentos de prazer, devido à capacidade de transformar formações inconscientes na linguagem (Vigostky, obra cit.).

Para Lacan, (cit. Lemarie, obra cit.) o sujeito é um efeito da linguagem. Nesta corrente, a linguagem adquire uma extrema importância na vida do sujeito dando-lhe relevância mesmo antes de o sujeito ter adquirido uma verdadeira intenção comunicativa (infância). A criação da arte, numa perspectiva lacaniana, poderá ser encarada talvez como uma transposição de uma realidade interna, podendo-lhe dar um poder organizativo ao nível do simbólico.

Pode-se depreender ainda que ao mesmo tempo que o criador adquire um prazer no acto de expressar, também alcança uma dor que se poderá relacionar com a pulsão de morte existente no seu psiquismo (Lemarie, obra cit.). Pois, na instauração da linguagem há um suscitar do sentimento de desejo instaurado pela ausência/pelo sentimento de falta, devido ao facto de não se possuir algo que se quer (e que ao mesmo tempo, não se sabe no concreto no que é que reside este mesmo querer). Neste sentido, e falando numa abordagem direccionada para a corrente lacaniana, há uma afloração da pulsão de morte quando se fala no mundo simbólico, que se originou a partir do momento em que na vida do sujeito se impôs algo como interdito – pela lei simbólica (instauração do sentimento de castração). Esta instauração sucede-se quando se estabelece uma separação entre o objecto primário e o indivíduo, implementando assim no ser um sentimento de vazio que se deve à imersão do *self* na pulsão de morte, que é encarada como um vazio que o sujeito atinge a partir do desejo e da dor (Lemarie, 1982).

O artista, a partir da sua criação, poderá atingir uma satisfação alucinatória mas, posteriormente ao acto de se expressar, poderá obter uma determinada consciência da falta instaurada no seu *self*, provocando-lhe uma sensação de prazer e de dor, a partir do distanciamento que se estabelece.

O acto de expressão criativa promove uma certa acessibilidade de determinados conteúdos fantasmáticos através da linguagem consciente, que poderá permitir que o indivíduo simbolize determinados conteúdos fortalecendo de alguma forma o seu *self*. Em determinados casos pode-se conjecturar uma certa resolução e transformação de algumas das problemáticas que o criador vai evidenciando nas suas obras, através de todo este processo.

Laplanche e Pontalis (cit. Lemarie, 1982) referem que os fantasmas “são uma forma de actividade do pensamento, separada por clivagem (pelo acesso à linguagem consciente)” (p.215). Os autores mencionam que os fantasmas são numa tentativa de solucionar os problemas mais profundos do indivíduo.

Kohut (cit. Greenberg & Mitchell, 2003) fez referência à criatividade, referindo que no acto criativo, o indivíduo parece ir de encontro às áreas mais perturbadas da sua personalidade. Simultaneamente, também se apresenta uma conservação de estados infantis, podendo esta impedir a coesão do *self*, gerando uma instabilidade a nível do amor-próprio.

Contrapondo ao que foi percebido por Kohut, no acto criativo poderá haver uma utilização de uma parte sadia da mente sobre uma parte mais doente existente no psiquismo. Desta prevalência pode advir uma compensação, elaboração e reparação do enfermo existente, a partir de uma procura de simbolização e significação. Assim, remetendo para o acto de expressão criativa, talvez possa (hipoteticamente) haver um uso sadio dos seus conteúdos internos mais intoxicados, em que o sofrimento provocado talvez por algum nível desorganização psíquica ganha uma determinada ordem, havendo uma espécie de aproveitamento sadio de um caos sofrido.

Seguindo Vigostky (1999) e Meltzer (1995), encaremos a arte como um processo auto-terapêutico, apesar de não ser excluída a hipótese de esta poder propiciar, em alguns artistas, vivências desorganizadoras, que podem resultar numa possível fixação caótica, onde não existe uma verdadeira transformação do material contaminado (promovendo daí uma catástrofe e não uma mudança catastrófica no eu psíquico, Bion (1965)).

O Carácter Transformador da Expressão Artística

“O mundo afinal transformou-se, algures e em certo momento. E esse algures é em toda a parte, e o momento é o tempo inteiro. Fui eu quem o transformou, em cada instante e ao longo da minha vocação criminal. Essa revolta de um só (Coeurderoy) pertence-me desde os alcances da memória. Os poemas são apenas equivalências do crime (...) (Hélder, 2006 p.39).

Remetendo para Freud (cit. Fabião, 2007), existem determinadas situações que implicam uma desorganização do *self*, onde este fica sobrecarregado por grandes quantidades de estímulos. Esta sobrecarga marca uma falta de protecção do *self*, que provoca uma dispersão e desorganização devido a um amontoamento e exaltação de estímulos. Nesta situação, o *self* necessita de um objecto que leve à saída da desorganização do psiquismo para que haja uma “desintoxicação” das sensações que não foram simbolizadas. Muitas vezes a arte parece remeter para algumas das experiências do seu criador, que foram vividas e sentidas como insuportáveis. Através do seu acto de criação, o artista poderá superar e reparar o que até então não tinha sido suficientemente digerido no seu mundo interno. Ao materializá-lo em palavras, as suas emoções garantem-lhe uma sustentação das suas pulsões mais agressivas/destrutivas, promovendo e assegurando o *self* dos seus possíveis ataques. O acto de escrita poderá acabar por ter um carácter de *seio-toilette* que Meltzer (cit. Fabião, obra cit.) fez referência, promovendo-lhe uma expulsão de determinado tipo de angústias que posteriormente poderão ganhar uma nova forma no psiquismo do seu criador.

Podem perspectivar-se que, na composição artística, há um relacionamento entre o criador e os seus objectos internos, pois o artista pode inicialmente encontrar-se de alguma forma fundido com estes. Posteriormente, o criador ao se relacionar poderá possibilitar a passagem ao estabelecimento de um uso dos objectos, de modo a que tal lhe possa permitir uma maior noção da sua própria realidade assim como um melhor entendimento daquilo que lhe é exterior.

O criador poderá fazer uso do seu mundo intermediário (espaço intermédio), indo em busca da sua realidade psíquica. No criador poderá haver uma consciência que esta busca é infinita, pois no eu psíquico existe sempre algo oculto ao entendimento, do mesmo modo que a realidade externa não é alcançada na sua totalidade. Assim, poderá haver uma noção da

existência de uma realidade totalmente incognoscível, o que de certa forma poderá fazer surgir um sentimento de falta. Neste sentido, pode-se entender que a arte permite que o criador faça algo com este sentimento, que acaba por ser inerente a todo o ser humano. No criador em si, há uma procura do próprio se aproximar daquilo que o seu entendimento lhe permite.

Chasseguet-Smirgel (1988) utilizou o conceito de “área intermediária” criado por Winnicott para explicar a criação artística. Desta forma a autora mostra que o criador tem de compreender e elaborar alguns significados inconscientes que advém do seu material interno, podendo germinar daí a sua obra. Esta autora defende que, para que tal seja possível, é necessário haver uma aceitação de uma separação dos seus objectos, tendo de se estabelecer em si um distanciamento do seu próprio mundo interno e uma relativa aproximação face à realidade externa, para que ocorra uma verdadeira transformação interna. Assim, tem de se instituir no criador uma certa tolerância de forma a haver uma aceitação de uma separação face ao ambiente.

Para esta psicanalista (Chasseguet-Smirgel, obra cit.), o fracasso da criatividade sucedia devido numa incapacidade proveniente do criador em aceitar aquilo que é exterior a *self*. Tal fracasso poderia cultivar um ódio perante aquilo que é exterior ao sujeito. No decurso das suas fundamentações, a autora refere que no acto criativo poderia haver uma manifestação megalomaniaca do criador, que advém de uma projecção de si no ambiente. Esta seria similar ao estado fusional que uma criança estabelece com a sua mãe quando ainda não entrou num estado de maturação do seu *self*, podendo ser gerador de uma “confusão psicótica” (Chasseguet-Smirgel, obra cit.).

Em alguns artistas não existe confusão total entre si e a obra (apenas só parcialmente), havendo uma necessidade destes fazerem uso de uma identificação projectiva que lhes possibilite uma certa integração e reconhecimento do princípio paterno. Assim, garante-se o estabelecimento de uma separação bem conseguida, que permite ao criador alcançar uma ligação do simbólico ao pensamento. Há um “reconhecimento – ou menos parcial – de que é impossível voltar para o ventre da mãe” (Chasseguet-Smirgel, obra cit., pp.155). Esta aceitação paterna, faz com que haja um renunciar de uma relação fusional, de modo a gerar uma capacidade no criador de simbolizar e pensar sobre o simbolizado. O uso da identificação

projectiva vai assim perdendo a sua intensidade, havendo um distanciamento com os sentimentos mais persecutórios.

A criação artística permite assim que haja uma manifestação e uma denúncia de determinados conteúdos primitivos (projectivos). Uma posterior distanciação face a estes conteúdos poderá produzir no artista algum nível elaborativo face ao material que, de alguma forma, confere que no seu mundo interno se atinja algum nível reparatório.

Nas fundamentações bionianas a expressão artística pode ser encarada como promotora da função continente-conteúdo. Por exemplo, o escritor ao pôr para o papel certos conteúdos “intoxicados” e fragmentários vividos no seu mundo interno poderá ser gerador de uma certa contenção e elaboração desse mesmo material, podendo atingir uma diminuição dos seus estados de desintegração. Neste sentido, o artista ao atingir alguma contenção poderá promover uma determinada experiência emocional que o leve a um maior distanciamento e flexibilidade do *self* face ao material expulso, podendo resultar numa restauração e reconstrução interna. Ao serem exteriorizados a partir da arte determinados conteúdos, o criador pode atingir algum nível de simbolização e significação necessário para encontrar muitos mais significados sobre futuros actos de criação. Esta descoberta confere-lhe assim uma maior liberdade de expansão sobre o seu próprio mundo interno. A arte pode ser encarada como um profundo acto de transformação a partir do sentir e do elaborar, sendo esta uma actividade construtiva que envolve relações entre construção e destruição.

A partir da arte, o criador poderá tentar dominar e materializar o que está no seu mundo interno e que acaba por ser parcialmente desconhecido. Aqui encontra um complemento que poderá permitir a atribuição de forma e de significado ao seu material. A criação artística parece assim fomentar um certo tipo de reparação, podendo aí o criador encontrar um certo amparo a partir da linguagem.

Tal como Ernest Kris (1986) refere, podemos perceber o criador como alguém que procura na sua obra ir de encontro com os seus “problemas”, tentando assim encontrar várias soluções para estes. Como refere Dias (2000) “um pensamento procura um pensador” (p. 85), logo há sempre algo que está no mundo psíquico à espera de ser dito, de ser elaborado. Estes pensamentos que estão à procura de serem pensados não acabam, é uma construção infinita que promove a evolução, sendo infinita na finitude que cabe ao homem.

Bion referiu (cit. Tálamo, 1998) que existe uma ansiedade esquizo-paranóide que leva à criatividade, pois há uma necessidade de dar um sentido ao caos. Quando se dá o acto criativo surge a depressão como consequência, apesar do alívio do “eu” psíquico. Relacionando novamente a criação artística e a arte com as fundamentações de Klein e Bion, poderá dizer-se que através do acto criativo é vigente uma espécie de contemplação da posição esquizo-paranoide onde se evidencia alguma manifestação de alguns impulsos destrutivos e “sádicos”.

Na arte há uma expressão de sentimentos tais como: raiva, humilhação, ira, amor, ódio – que são de extrema importância para a criação artística. Estes sentimentos estão na base de um conflito que origina a oscilação de PS-D que Bion referiu na sua obra (cit. Fabião, 2007). Aglomerado ao processo da criatividade encontra-se sempre uma dose de ansiedade, pois parte-se de uma sensação de caos para a materialização da grande desordem que habita o ser. Nessa materialização está inerente a busca de dar sentido a esse mesmo sentimento de caos. Tálamo (1998) referiu que “ o artista é capaz de enfrentar uma área mental impregnada pela fragmentação esquizo-paranóide e até mesmo nela habitar; fé encorajada pela crença que vai “consegui passar por aquilo”” (p. 73). O artista em si parece transformar, através do seu acto de expressar algo que era demovido de forma (caótico e disperso), para algo que adquire um determinado “aspecto” estrutural. Numa perspectiva bioniana, passa de PS para D, assim há uma oscilação entre estes dois pólos para haver o acesso e concretização da criatividade.

Tálamo (obra cit.), baseando-se na teoria de Bion refere que quando o artista enfrenta o caos interno entra na contemplação da posição esquizoparanoide, entrando numa espécie de *rêverie* materna, “tolerando e elaborando” de algum modo as identificações projectivas feitas. Contudo, Tálamo denota que o processo de *rêverie* que aí advém situa-se entre a *rêverie* efectuada pela mãe e pelo analista, com algum nível de inconsciência.

A criação poderá conferir uma posterior elaboração, na medida em que através da exteriorização das angústias, o criador possa construir uma certa contenção que lhe permita uma posterior integração do positivo no negativo e uma integração dos instintos de vida sob os de morte. Esta perspectiva poderá conferir ao criador uma maior consciência do seu psiquismo, permitindo novas integrações transformadoras a partir de uma reparação que surge

através dos seus conteúdos mais perturbados, que ao serem exteriorizados lhe garantem um apaziguamento das suas ansiedades e angústias inerentes à evolução do ser.

No seguimento do que foi anteriormente referenciado, através da criatividade poderá haver uma construção permanente do ser humano, que resulta da transformação e “digestão” do material psíquico que se encontra presente em qualquer ser vivente e pensante.

Relacionando novamente a teoria bioniana com criação artística, pode-se perspectivar a arte como uma tentativa do criador ir ao encontro dos sentimentos mais puros, mais intensos e menos pensáveis. Neste sentido, poderá dizer-se que para tais emoções possam promover uma certa integração no *self* do criador e uma conseqüente aceitação, é necessário que se crie no seu mundo interno uma determinada tolerância à frustração, para que posteriormente surja um apaziguamento dos sentimentos mais fragmentário face à criação de novas significações. Então, faz sentido perspectivar a arte como algo que dá “vida” aos objectos internos do criador, que ao exteriorizar determinados conteúdos pode possibilitar um distanciamento, alcançando uma superação do seu psiquismo. Esta hipótese tem por base a premissa que através da criação artística o criador pode alcançar um equilíbrio interno, ao projectar na sua obra os seus afectos e emoções mais profundos.

Na obra, o artista poderá fazer um uso inicial de uma identificação projectiva excessiva, permitindo que, posteriormente, se criem novas integrações no seu *self*. À medida que o criador vai transpondo para o papel determinados conteúdos mais “intoxicados”, poderá fazer com que em si se crie uma delimitação entre si e o real externo, que resulta numa inerente e conseqüente identificação projectiva mais realista. Partindo destes fundamentos questionáveis, poderá haver no criador uma integração de um real interno para uma possível discriminação deste com aquilo que é exterior ao seu mundo interno.

Ao haver na criação artística uma certa exposição de determinados tipos de angústias, “aliadas” a determinados objectos internos do criador, poderão ser potenciadas associações face aos objectos que parecem estar ausentes. Assim, tal pode permitir que dentro do criador se dê o surgimento de determinados materiais que pareçam estar mais ocultos promovendo a sua elaboração. Segundo a perspectiva bioniana, podemos ver que ao adquirir um poder organizativo de materiais menos digeríveis, e menos pensados, se poderá possibilitar uma possível transformação do eu, a partir do estabelecimento do acto de pensar nesses mesmos

materiais se possa criar um novo espaço para novas experiências, novas elaborações e novas fantasias.

Desta forma, pode-se colocar a hipótese de que o acto de criar poderá não ter como objectivo alcançar uma verdade, pois no criador poderá haver uma profunda delineação de que a verdade em si não existe. Na criação artística há uma procura de uma construção e de uma certa tolerância às incertezas vigentes no ser humano que visa atingir um aprofundamento e uma aproximação da sua realidade interna. Esta tentativa de construção promove diferentes perspectivas face àquilo que é externo ao criador. Como resultado, perspectivado que em muitos criadores há em uma determinada consciência de que a realidade interna e o que é externo acaba por ser inatingível na sua totalidade.

No criador poderá haver um cultivo de um questionamento que não é gerador da criação de certezas absolutas sobre si próprio, mas sim gerador de respostas duvidosamente possíveis para uma conseqüente criação de novas perguntas que poderão gerar a aproximação a um conhecimento.

(...) O poema inventa a natureza, as criaturas, as coisas, as formas, as vozes, a corrente magnética unificando tudo num símbolo: a existência. (...) Helder, 2006, p. 136).

A Linguagem e o seu Carácter Limitativo

Stern (1992) referiu que, por vezes, ao se tentar transmitir uma experiência narrando-a e poetizando-a pode-se obter uma sensação de uma vivência que acaba por transcender essa mesma experiência, tanto para quem a descreve como para a própria pessoa que a interpreta. Esta é uma vantagem que a linguagem pode conferir. Por outro lado, quem descreve vivências e sentimentos pode ter uma sensação de que não conseguiu transmitir o real subjectivo do seu próprio mundo interno, o que provoca uma sensação de prejuízo da própria experiência. Esse sentimento de perda que pode existir no acto de expressão pode envolver uma sensação de “falta-em-ter”, através da materialização do sentir e do existir. Stern vem assim de encontro ao que foi evidenciado Vigostky, abordando a dificuldade de um sujeito pôr por palavras o seu mundo mais sensível.

Vigostky (1979) tentou expor a possível relação entre o pensamento e a palavra, referindo que a única maneira de perceber esta é a partir da natureza psicológica do discurso interno. Neste sentido o autor caracterizou dois tipos de discursos diferentes, o discurso interno que se foca no próprio pensamento, tratando-se de um tipo de pensamento praticamente sem palavras, como sendo um discurso para o próprio que o cria. Por outro lado, refere o discurso externo, que consiste na materialização e objectivação do discurso interno através das palavras, sendo um discurso construído para os outros.

Apesar deste pensamento parecer remeter para o que foi caracterizado por Piaget, que o aclamava de discurso egocêntrico, Vigostky (obra cit.) acaba por fazer a sua distinção. Segundo o autor o discurso egocêntrico é o que iria dar lugar ao discurso interno, quando se dá uma individualização do sujeito, quando o discurso do indivíduo para si próprio se diferencia do discurso para os outros, surgindo assim a verdadeira capacidade de pensar e reflectir nas palavras.

Vigostky (obra cit.) debruçou-se igualmente sobre a obra de Paulhan, relativamente as particularidades semânticas do discurso interior. A partir deste referiu que no discurso interior existe uma predominância do sentido das palavras sobre o seu significado, sendo que o sentido de uma palavra seria “a soma de todos os acontecimentos psicológicos que essa mesma palavra desperta na nossa consciência, sendo assim um complexo fluído e dinâmico” (p. 191). O autor

reflectiu que, apesar de todas as mudanças de sentido, o significado é algo estável, chegando mesmo a anunciar que existe uma predominância do sentido sobre o significado, da frase sobre a palavra e do contexto sobre a frase. Vigostky alega ainda que o discurso interior reúne os sentidos das palavras, dizendo que cada palavra isolada resulta numa grande saturação de sentido. Por este motivo há uma dificuldade em transformar o discurso interno em externo, pois é necessário recorrer a um vasto leque de palavras. O autor refere que o discurso interno é visto como uma função em si própria, onde não existe uma verdadeira materialização por palavras, pois este parece remeter para “significados puros”.

Poderá dizer-se que existe uma estreita relação entre o pensamento e as palavras, estando cada palavra ligada a um pensamento (Vigostky, obra cit.). Ao se reflectir sobre esta teorização pode-se referir que, por vezes, quando o sujeito tenta pôr por palavras aquilo que vai no seu pensamento, vai sentir uma dificuldade em expressar a totalidade daquilo que sente e daquilo que foi vivido no seu mundo psíquico. A palavra que o sujeito exterioriza vai abraçar um nível acentuado de saturação do que foi vivido no mundo interior do sujeito.

No seguimento desta reflexão poderá dizer-se que quando o criador tentar expressar a sua realidade psíquica vai viver um certo conflito interno, pois poderá haver uma dificuldade de materialização de algo que julga inexpressivo na sua totalidade

Contudo, o criador depois de se expressar acaba por não ter um acesso consciente ao material psíquico exteriorizado a partir da sua obra. Quando há uma consciência, o criador poderá sentir que os seus conteúdos externos transcendem o seu próprio entendimento, o que poderá despertar determinados sentimentos de frustração, devido a uma consciência de que a sua realidade interna não é totalmente atingível.

Por outro lado, pode haver uma consciência no criador que quando a sua obra for interpretada por outro vai perder também de alguma forma a essência do que tentou revelar, pois o outro vai percepciona-la segundo os seus próprios instrumentos internos. A sua compreensão, está de alguma forma limitada as suas vivências, que são distintas do sujeito que as narrou. Muitas vezes há um entendimento no criador que o outro (ex: leitor) não tem os instrumentos necessários para conseguir sentir toda a sua totalidade, todo o seu ser poeticamente vivente, o que pode resultar num isolamento do autor no seu sentir e na sua emoção.

Noutra perspectiva, pode-se encarar a obra de arte como uma tentativa de partilhar com o outro. Contudo, a linguagem/a palavra impõe sempre uma determinada distância entre quem a diz/escreve e quem a ouve/interpreta. A partir daí existe a procura de um gozo que não se alcança totalmente e que se limita à tentativa de aproximação entre o poeta e o leitor. Neste sentido, existe um sentimento de perda e de falta, tanto do escritor (que não é totalmente compreendido), como do leitor que não compreende por inteiro o que se tentou expressar. Este sentimento de perda faz com que floresça uma consciência da eterna busca de sentido e do conhecimento do ser humano, que impede o criador se perder no outro e com o outro.

Relativamente ao que foi expresso neste capítulo poderá dizer-se que para além dos possíveis sentimentos de perda através da linguagem, passíveis de serem sentidos pelo artista, há um ganho que de alguma forma é inquestionável.

Subscrevendo Meltzer (1995), que refere que “ a rigor o mundo artístico monopoliza a expressão de beleza e da bondade da realidade psíquica, o anseio que nenhuma riqueza da natureza externa pode gratificar. Na natureza, podemos encontrar reflectida a beleza que já possuímos. Mas a arte ajuda a recuperar aquilo que perdemos.” (p. 294).

Reflexões sobre Alguns Materiais Artísticos na Obra Herberto Hélder

Este capítulo visa relacionar o carácter transformador que o criador poderá alcançar através da sua expressão criativa, com parte da obra de Herberto Hélder. Deste modo, através deste poeta, pretende-se dar uma maior objectivação aos fundamentos apresentados anteriormente, entre os quais os sentimentos de perda serão abordados.

(...) O criador devorado pela coisa criada. E há quem explique: a) fatalidade da criação, pois o criador fica sempre prisioneiro do mito criado; b) tomando os atributos da realidade inimiga, o criador enfrenta-a a partir de dentro. Humor negro em grau absoluto. Autor e obra permanecem inseparáveis, em operação de revolta, no cerne da realidade. Depois é um assunto da paciência: acumulação de elementos do mito que se aglutinam num núcleo de energia máxima capaz de actuar efectivamente sobre a realidade (...) (Hélder, 2006, p.150)

A obra Herberto Hélder remete para determinados conteúdos destrutivos e fragmentários, podendo estes ser interpretados desde o início da formação e aquisição do psiquismo, continuando a manifestar-se de alguma forma mesmo quando o *self* atinge estados de uma maior maturidade.

‘ Um engenheiro teve uma ideia: enterrar os mortos de pé. E justificou: Cabem muitos mais cadáveres e é mais higiénico. (...) Um indivíduo que foi à caça de cangurus vestido com um fato-macaco foi, ele mesmo, tomado por um canguru e abatido a tiro por outro caçador. ’

‘ (...) Uma mulher assassinou o filho mongolóide, deitando-lhe veneno no leite. Aquela mãe receava que o filho viesse a ser assassino, por ter lido num velho livro de conselhos às famílias que o mongolismo inclina ao crime. ’

‘ (...) Um homem matou o pai para comê-lo. Por respeito filial, decidiu enterrar o que sobrara da primeira refeição, mas nesse mesmo dia desenterrou o cadáver e devorou outro bocado. Alimentou-se assim, ao longo de uma semana, ao fim da qual matou a mulher, dela se alimentou durante alguns dias. Chegou depois a vez dos seus três filhos. ’(Hélder, 2006, pp. 92, 93-94 e 99)

Estabelecendo uma relação entre a teoria bioniana e a obra de Herberto Hélder, pode-se remeter para que este autor na sua poesia vai de encontro aos seus sentimentos mais puros e menos pensáveis. Este poeta, inicialmente aparenta fazer uso no seu acto criativo de uma identificação projectiva excessiva. Após expressos, os seus materiais podem ganhar uma determinada significação e ordem, perspectivando que o autor poderá partir da desordem para a ordem.

Até quando pode a memória, e quanto pode, sou o actor e o espectador cúmplice de uma vida perturbada, dramática e irónica. O pouco que percebo dessa massa teatral caótica pode inscrever-se na pauta de uma interpretação menor. Não compreendo nada (...) (Hélder, 2006, p. 10).

Neste sentido, poderá entender-se que os seus conteúdos mais “intoxicados” existentes no seu mundo interno encontram uma certa contenção na sua escrita. Através da concretização da exteriorização das suas angústias mais aniquiladoras, Herberto Hélder poderá criar uma determinada distância entre si e o seu material mais fragmentário.

Escreve-se para o silêncio onde, depois, o outro eu, o duplo pessoal, expectante alternativo, se apronta para a resposta à pergunta que é de todo criativo, toda a personagem em acto que a escrita também é. A implícita pergunta escrita envolve uma reposta que o outro desdobrado assume. Essa resposta que o outro desdobrado assume. Essa resposta consiste do mesmo modo numa pergunta. (Hélder, 2006, p. 24).

Através da sua expressão criativa, o poeta demonstra uma espécie de contemplação da posição esquizoparanoide. A oscilação entre esta posição e a posição depressiva, poderá possibilitar uma nova integração e simbolização de determinados conteúdos. De modo a configurar isto, Fritz Wittles (1986) afirma que os poetas “apossaram-se avidamente da oportunidade para incorporar em seus escritos, motivos que sempre tiveram inconscientemente sentido, mas que nunca exprimiram conscientemente.” (p.487).

Contudo, pode dizer-se que o seu acto criativo, para além de poder ser transformador para o *self*, lhe pode provocar uma determinada dor mental. Para que haja em no autor uma transformação dos elementos constituintes do seu psiquismo numa nova significação, parte-se de uma experiência emocional caoticamente vivida, que ao ganhar determinada forma lhe ganhar flexibilidade através de um entendimento integrador do mundo interno. Deste modo, a sua escrita pode ser perspectivada como uma actividade construtiva, que envolve relações entre construção e destruição.

Os jardins contorcem-se entre o estio e as trevas. / Avança o ar a correr com as patas / sobre a camisa branca. Então o espaço / é surpreendido pelos mortos que transpiram / em seus blusões de ouro. Da noite / chegam paisagens de água / que batem / em grutas tremendamente claras. / Mugidores rebanhos de camélias monstruosas, / montanhas ás varandas de palácios de seda / amarela. Que voam, / da raiz à flor, pelo escuro /

interior vocação. E os lugares / todos esperam doces assassinos que assoam / à pontuação máxima da memória. (...) (Hélder, 2004, p.254).

O que foi anteriormente descrito parece ser vigente numa entrevista dada por Herberto Hélder (Jornal de Letras, 1964) em que este diz: “Os cinco livros que até hoje publiquei pouco significam agora para mim. O pouco me significarem garante-me completa liberdade e isenção, em ordem a uma nova linguagem”. Abstractamente, esta citação remete para a possibilidade dos livros que o autor escreveu lhe terem dado o significado necessário para encontrar muitos mais significados sobre futuros actos de criação, conferindo-lhe assim uma maior liberdade de expansão sobre o seu próprio mundo interno.

Todas as coisas são mesa para os pensamentos / onde faço minha vida paz / num peso íntimo de alegria como um existir de mão / fechada puramente sobre o ombro. / - Junto coisas magnânimas de água / e espíritos, / as casas e achas de manso consumindo-se, / ervas e barcos altos – meus pensamentos criam-se / com um outrora lento, um sabor / de terra velha e pão diurno. (...) (Hélder, 2004, p.17).

A escrita do poeta poderá dar “vida” aos seus objectos internos, de modo a que a exteriorização de determinados conteúdos relacionados com estes possam possibilitar a sua restauração a partir das significações que este estabelece com a sua obra. Uma possível elaboração dos seus materiais vigentes poderá ser reparadora para o próprio, de forma a que este consiga alcançar uma determinada superação do seu eu psíquico. Esta delineação remete para a hipótese do autor, através da sua poesia, conseguir alcançar um equilíbrio interno ao projectar no papel os seus afectos e emoções mais profundos.

(...) A superação do caos exprime-se pelo encontro de uma linguagem. É na linguagem que a experiência se vai tornando real. Sem ela não há uma efectiva imagem do mundo (...) (Hélder 2006, p. 137).

Com os fundamentos apresentados, podemos depreender que a obra de Herberto Hélder, pode não ter como objectivo alcançar uma verdade “pura”, pois nos seus poemas parece haver uma profunda crença de que a verdade em si não é totalmente compreendida.

A reflexão sobre os sentimentos que a sua poesia desperta, remete para a ideia de que a partir da sua criação artística este poeta procura construir uma certa tolerância às incertezas

do seu ser. No entanto, sente-se da parte do autor uma tentativa de aprofundar e se aproximar da sua realidade interna. Esta tentativa de construção pode potenciar ao autor diferentes perspectivas face ao que lhe é externo, podendo inclusive haver em si uma consciência de que a sua realidade interna e externa é inatingível na sua totalidade.

(O poema é a criação do eu, do real.
Ou a configuração? Ou a transgressão? Ou a refutação?)
(A respeito da poesia pode ainda dizer-se: - A lâmpada acesa faz com que se veja a própria lâmpada.) (Hélder, 2006, p. 136).

Há na escrita do autor um cultivo do questionamento, que não é gerador da criação de certezas absolutas sobre si próprio, mas sim gerador de respostas duvidosamente possíveis para uma conseqüente criação de novas perguntas, que poderão gerar a aproximação a um conhecimento. Esta base remete para a ideia de que o seu o próprio acaba por se perceber como um ser infinito na sua finitude.

O extremo poder dos símbolos reside em que eles, além de concentrarem maior energia que o espectáculo difuso do acontecimento real, possuem a força expansiva suficiente para captar tão vasto espaço da realidade que a significação a extrair deles ganha a riqueza múltipla e multiplicadora da ambiguidade. Mover-se nos terrenos dos símbolos, com a devida atenção e subtileza que pertence à imaginação de qualidade alta, é o que distingue o grande intérprete do pequeno movimentador de correntes de ar. (...) (Hélder 2006, p. 53).

O poeta manifesta uma escrita rude e crua, que evidência e remete para a agressividade e para uma componente destrutiva para si. Herberto Hélder, na sua obra, pode evidenciar inicialmente um relacionamento com os seus objectos internos (encontrando-se de alguma forma fundido com estes) e, posteriormente, poderá possibilitar a passagem ao estabelecimento de um “bom” uso destes.

(...) Há quem pinte cavaleiros luminosos/ montados em cavalos azuis. Vão para a guerra, vão matar, /roubar, violar, Deus olha. /Sangue. Quais os problemas? Vermelho e azul, distribuição de formas, /a beleza /e os seus segredos - o número, a razão do número / que tudo seja perfeito em coral e cobalto. /O caos nunca impediu nada, foi sempre um alimento inebriante /O homem não é uma criatura entre mal e bem: falava-se com Deus /porque Deus era a potência, Deus era unidade rítmica. /A mão sobre as coisas com vida sua, com essa mão a reunir as coisas, /refazer as coisas – cada coisa tem a sua aura, cada animal tem /a sua aura, como se pastoreiam as auras! / em transe: eu sou a coisa. Acabou (...) (Hélder, 2008 pp. 105-106).

Contudo, a criação artística pode propiciar, em alguns casos, vivências desorganizadoras, podendo resultar numa possível fixação caótica, onde não existe uma verdadeira transformação do material contaminado (promovendo daí uma catástrofe e não uma mudança catastrófica no eu psíquico, Bion (1965)).

“A escrita – inferior na ordem dos actos simbólicos – concilia-se mal com a transformação interior – finalidade e símbolo, ela mesma, de energia espiritual. O espírito tende a transformar o espírito e transforma-o. O resultado é misterioso. O resultado da escrita, não.(Hélder, 2006, p. 78).

Herberto Hélder projecta na sua escrita as suas pulsões agressivas (que estão sempre presentes na essência humana), de forma a permitir um apaziguamento destas noutra tipo de contacto com a realidade exterior. Sendo assim, estes tipos de pulsões são libertadas de uma forma mais aceitável. Freud (cit. Vigostky, 1999) mencionou na sua obra que a personalidade criativa sente uma pressão enorme dos seus desejos, e que por isso esta se move em direcção ao acto criativo, de modo, a que os desejos sejam desviados para a imaginação e não para a acção. “Os desejos não satisfeitos são estímulos motivadores de fantasia. Cada fantasia, é a realização de um desejo, um correlativo a uma realidade não satisfatória” (Vigostky, obra cit., pp. 85).

(...) será que se pretende ainda identificar “linguagem” e “vida”? / uma vez se designou mão para que a mão fosse/ uma vez que o discurso sugeriu a mão para que a mão fosse/ uma vez o discurso foi a mão (...) (Hélder, 1990, p. 321)

Na obra de Herberto Hélder, há uma incessante procura de novas palavras, de uma nova linguagem, como uma tentativa de o autor ir para além das palavras construídas na sua língua materna, por estas parecem poucas para abarcar o seu sentir. O significado da sua existência é superior à significação que as palavras podem conter. Existe assim na sua obra um esforço para que a linguagem não o distancie do que advém do seu real vivido e sentido.

Guilles Deleuze (2000) referiu que grande escritor é sempre como um estrangeiro na própria língua e que este acaba por criar uma nova língua. Tal observação parece remeter para o possível estranhamento em Herberto Hélder com a sua língua materna, sendo que tal parece advir de uma sensação do autor não conseguir aceder totalmente através das palavras a significados universais.

(...) Não sou vítima de nada; não sou vítima da ilusão do conhecimento. Escrever é literalmente um jogo de espelhos, e no meio desse jogo representa-se a cena multiplicada de uma carnificina metafísica irrisória. As caçadas celestes, o esotérico pentagrama corporal, antropofagia mágica, imprimiram-se no filme docemente truculento do cinema geral de bairro condenado à fruição analfabeta (...) (Hélder, p. 12, 2006).

Contudo, Stern (1992) acabou também por mencionar que quando a criança se começa a expressar através da linguagem perde algo. Pois, quando se dá a instauração do acto expressivo através das palavras há um determinado corte entre ela e o real, transformando de alguma forma do seu ser, sentido e vivente. Penso que este sentimento de perda é revelado por Herberto Hélder, na sua uma incessante procura de palavras que expressem da melhor forma o seu real subjectivo.

“ (...) Deixai, as crianças minhas zonas primitivas. / Minha terna loucura. / Deixai-as virar a alma para o lado, / de cara contra uma fria onda, / Em mim é que nascem e vivem com nomes / castos, e esquecem / E de repente se lembram, e se esquecem/ de tudo. / Porque são delicadíssimas. / E verdadeiras.” (Herberto Hélder (2004) pp. 154.). O fechamento sobre o seu sentir que depreendi parece estar implícito neste excerto: “Sou fechado / como uma pedra pedríssima. Perdidíssima / Da boca transacta. Fechado / como um. Perda se as orelhas. Pedra una / reduzida a. Pedra / Pedra com válvulas. Com a cor reduzida/ a. Um dia de louvor. Proferida lenta. / Escutada lenta.(Hélder, 2004, p. 129).

O sentimento de perda que o autor revela, como anteriormente foi evidenciado, demonstra a tentativa de expressão dos seus sentimentos mais genuínos indo além de uma verdadeira lógica. Este poeta aparenta expressar as sensações puras que transcendem aquilo que é lógico e racional, numa tentativa de busca de uma ingenuidade face ao mundo e a si próprio, a partir do um “cultivo” sensitivo.

Essa criança é uma coisa que está nos meus dedos. / Às vezes debruço-me sobre cisternas, e as vertigens, / e as virilhas em chama. / É a minha vida. Mas essa criança / é tão busca, tão busca, ela destrói e aumenta / o meu coração (...) (Hélder, 2004, p. 93).

Na sua poesia o autor tenta-se “agarrar” a uma linguagem longe da identidade e da racionalidade humana, tentando encontrar aquilo que tem uma pureza extrema e que está escondido e perdido no homem face a uma pré-condição social que se entranha na existência

do ser, uma linguagem que mais sentida que pensada/calculada. Parece que Herberto Helder tenta ir de encontro a essa mesma linguagem, que se revela numa escrita emocional, afastando-se assim do que é aparentemente lógico. Este tenta criar através do seu “espaço intermediário” uma separação com a realidade externa, já que esta não pode ser totalmente entendida através do pensamento, à semelhança do real interno. Há, desta forma, uma tentativa de ir na direcção de tudo o que não tem sentido, expressando e vivendo simplesmente sensações e “imprecisas impressões” que parecem dar vigor ao seu eu poeticamente intenso.

(...) Essa criança que aperta as veias que iluminam / a minha garganta. Ela dorme. / Escuta: / a sua vida estala e aumenta. / Se um dia os archotes incendiarem essa boca, / e as faúlhas cercarem / o silêncio tremendo dessa pequena boca, escuta: / a minha boca, lá em baixo está coberta de fogo. (...) (Helder, 2004, p. 94).

No sentido da reflexão mencionada anteriormente, na poesia de Herberto Helder há “uma lançada num devir-criança que não é um eu mas um cosmos, explosão do mundo: uma infância que não é a minha, que não é uma recordação, mas um bloco, um fragmento anónimo infinito, um devir sempre contemporâneo.” (Deleuze, 2000, p. 154).

Segue excerto de um texto do Herberto Helder, para de alguma forma reflectir sobre uma linha de pensamento que poderá convergir ao que foi anteriormente foi evidenciado.

(...) Mas há outra língua, que falávamos antes de nascer. Uma língua muito antiga, não servia para nada, não era língua do comércio com os homens. Não era de certo uma língua de sedução, para subornar, ou para dominar. Dela provinham as palavras, estas palavras: fluidos, vento, bilha, órfã, carris, dormir coração, constelada, cisne, lasciate, vapor, contorno, opala, vem... Existiam ao mesmo tempo que a vida, não desligadas dela. (...) (Helder, 1990, p. 455).

Na composição artística deste poeta, há uma tentativa de encontrar uma linguagem pura e universal, em que o acto mais animalesco ao ser expresso de uma maneira crua e verdadeira ganha contornos de uma beleza sublime. Assim parece que o autor procura ir de encontro à criança que está dentro de si, mostrando não corromper o seu eu face à sociedade existente, que parece manifestar muitas vezes a sobreposição da deslealdade e da falsidade para a obtenção de poder e de reconhecimento.

É de referir que quando o poeta mostra o seu interesse em alcançar uma língua que expresse a essência do ser, parece fazer uso de uma conjuntura de palavras que pretendem remeter para “imagens” sensitivas. Penso que o marcante desta poesia parece estar ligado a uma imagética que o autor pretende expressar, para que haja um afastamento do pensamento e uma aproximação do acto de intuir (contudo é obvio que implicitamente está lá o pensamento, pois há uma consciência do próprio). Esta aproximação está patente na seguinte frase do autor: “O que os poemas provam é que é preciso uma imagem para revelar que a realidade não existe.” (Hélder, 2006 p.57).

Parece assim, que a forma existente na sua obra está mais ligada ao simbolicamente primitivo, de modo ao poeta tentar ir em busca de uma nova reconstrução formal a partir de uma activação da “função alfa”. Ou seja, o que o poeta parece transmitir é a tentativa de revelar algo que ainda não está totalmente revelado para si próprio, apelando ao seu próprio desconhecimento consciente.

(...) Esta / espécie de crime que é escrever uma frase que seja / uma pessoa magnificada. / Uma frase cosida ao fôlego, ou um relâmpago / estancado / nos espelhos. E às vezes é uma raiz engolfada, e quando toca / a fundura das paisagens, as constelações mudam / no chão. A turbulência / que se traça como uma frase na pessoa, uma queimadura / branca. Porque ela mostra as devastações / magnéticas/ da matéria. Na frase vejo os fulcros da pessoa. / Por furos acerbos as estações que escoam / e a inquebrantável / paisagem que as percebe por dentro. A frase que é uma pálpebra / viva (...) (Hélder, 2006, pp. 8-9).

A obra do Herberto Hélder, como a de todos os escritores/poetas usa uma linguagem metafórica, simbolizando de alguma forma significantes inconscientes. Contudo, a poesia deste autor insere-se muito em conteúdos fantasmáticos, chegando mesmo a dar vida a objectos/coisas que revelam as suas emoções mais intensas, tais como por exemplo: sentimentos de destruição. Nestes fantasmas expressos o autor poderá alcançar uma espécie de satisfação alienante. Por sua vez, os sentimentos mais fragmentários do eu psíquico ao serem expressos conferem uma robustez interna ao poeta, permitindo que a sua individualidade se instaure a partir de uma consciência subjectiva de si. O poeta aparenta ainda uma consciência profunda que no seu eu interno existe sempre algo para ser dito e elaborado, havendo sempre conteúdos internos que continuam recalcados à espera de ganharem uma certa ordem verbal.

“ (...) Minha cabeça estremece com todo o esquecimento. / Eu procuro dizer como tudo é outra coisa. / Falo, penso. / Sonho com os tremendos ossos dos pés. / É sempre outra coisa, uma / só coisa coberta de nomes. / E a morte passa de boca em boca/ com a leve saliva, / com o terror que há sempre / no fundo informulado de uma vida. / Sei que os campos imaginam as suas / próprias rosas. / As pessoas imaginam seus próprios campos / de rosas. E às vezes estou na frente dos campos / como se morresse; / outras, / como se agora somente / eu pudesse acordar (...)” (Hélder, 2004, p.109).

Poderá estar inerente à obra de Herberto Hélder a procura de uma linguagem com características mais fusionais, que poderá revelar que uma tentativa de regressão, a busca por uma espécie de fusão original que sentiria em relação ao seu objecto primário. Este tipo de linguagem mais “infantil” e sensitiva poderia ligar-se a uma procura da restauração e reparação do *self*, através duma elaboração do seu material interno.

A hipótese desta tentativa de regressão (consciente de alguma forma para o autor) poderia ter origem no impacto sofrido (que é inconsciente) quando se deu a instauração da lei simbólica. Quando esta se impõe no indivíduo promove uma conseqüente separação na relação original/primária, possibilitando progressivamente o distanciamento que permite o sujeito se tornar um ser separado do outro (mãe).

No pensamento lacaniano (Lemarie, 1982) esta instauração é encarada como sendo fundamental para o psiquismo e para a relação que o indivíduo estabelece com o mundo, mas por outro lado, é algo que provoca o sentimento de falta face a uma percepção de que algo que se deseja não se pode possuir, promovendo angústias de separação e de perda do amor objectal. A sua hipotética busca pelo estado fusional permite simultaneamente reparar determinados objectos existentes no meu mundo interno. Esta fundamentação é complementada com a ideia de Luiz Tatit (1998), “As variações afectivas são, de facto, tributárias dos valores juntivos. Nossos desejos são mobilizados por um sentimento de falta (a disjunção) na mesma proporção que as nossas tensões emotivas são atenuadas pelo sentimento de plenitude (a conjunção).” (p. 204). A disjunção é encarada como a não integração de um novo saber, e a conjunção o seu oposto, ou seja, na conjunção, dá-se a integração de um novo conhecimento (cit. Dias, 2003).

Ó mãe violada pela noite, resposta, disposta / agora entre águas e silêncios. / Nada te acorda – nem as folhas dos ulmos, / nem os rios / nem os girassóis, / nem a paisagem

arrebatada. / - Espero do tempo novo todos os milagres, / menos tu. (Hélder, 2004, p. 49)

Pode-se referir que na poesia de Herberto Hélder há uma grande alusão a uma vivência real, sentida pelo eu do sujeito que se reflecte num emaranhado de emoções. Não parece haver um lado muito reflexivo, mas mais intuído a partir do emocional. Aparentemente na instauração e criação de símbolos, o autor de alguma forma cria por um desligamento parcial do externo. A linguagem permite-lhe a possibilidade de se auto-referenciar, afastando-o da sua vivência real através do seu “mundo intermédio” que a criatividade lhe confere, de modo a referir de uma forma mais pura as suas vivências emocionais.

Herberto Hélder parece que na sua obra se perde no seu eu não simbólico, para se reencontrar posteriormente, possibilitando um novo conhecimento de si próprio. Com o seu processo criativo de escrita, Herberto Hélder mostra encontrar um lugar onde consegue um certo tipo de “contenção” através de um acto solitário. O autor percorre o caminho de se perder e de se encontrar no seu mundo interno a partir de uma busca eremítica. Desta forma, pode subentender-se que esta busca não se dirige tanto para o campo relacional, indo assim de algum modo contra os sentimentos mais dependentes inerentes à condição humana. Mas ao mesmo tempo, por mais que a sua procura vá de encontro a ele próprio, acaba por dá-la ao mundo como uma forma de dar sentido ao ser. Neste acto poderá depreender-se também uma atribuição de significação ao seu trabalho, conferindo uma maior integração da identidade ao *self*.

(...) Porque tudo é canto de louvor da vida/ inspirada, tudo o porque acaba na mesa: garfo e faca às faíscas/ e carne no prato. Devoro a minha língua, cintila ainda. / Lirismo antropofágico, visão, oh sucessivo. / A poesia é um baptismo atónito, sim uma palavra/ surpreendida para cada coisa: nobreza, um supremo/ etc./ das vozes.” (Hélder, 2008 p. 114).

O Herberto Hélder enfatiza em toda a sua obra a grande importância do silêncio, podendo encarar-se este mesmo silêncio como um modo de fracasso da linguagem. O poeta muitas vezes parece não conseguir expressar aquilo que está longe de ganhar forma suficiente no seu pensamento. No entanto, o autor aparenta ter uma certa consciência sobre isto, o que lhe confere um certo conhecimento do próprio desconhecimento e da sua reflexão sobre a eterna busca de dar sentido ao que vai no interior do psiquismo.

“(...) o silêncio ex. :“não se precisa de sair do silêncio / por favor eu quero dizer é que se precisa entrar nele (...)” (Hélder, 1990, p. 329)

O acto artístico de Herberto Hélder remete-nos também para um silêncio que vai para além do fracasso da linguagem. Este mesmo silêncio pode ser encarado numa ligação entre o desconhecimento do eu, o simbolismo e o significado que este pode retirar da sua obra. Pois só a partir de um silêncio instaurado por si é que o poeta se pode “escutar” e encontrar. Este silêncio aponta para a própria elaboração do que é sentido perante estranho e desconhecido, parecendo ser notório na sua obra a tentativa de pensar em conteúdos latentes daquilo que o próprio expressou.

Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio / é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos” (...) “porque em toda a palavra está o silêncio dessa palavra / e cada silêncio fulgura no centro da ameaça/ da sua palavra – / como um buraco dentro de um buraco no ouro dentro do ouro (...) (Hélder, 1990, pp. 347-348)

A poesia para este parece também ocupar um lugar de preenchimento do silêncio que aponta para o que é estranho ao eu. Mas parece ser esta repreensão que o leva à procura desenfreada da significação daquilo que depreende como incógnito, corrompendo-o com os seus instrumentos internos. John Cage na sua célebre frase “Nenhum som tem o silêncio que o extingue e não há silêncio que não seja grávido de som.”, (cit. Waldman, 1998, p. 284) complementa esta mesma linha de pensamento.

No meu entender, acho que uma boa obra é aquela que permite criar um silêncio ensurdecador tanto no leitor como naquele que a escreve. Silêncio este, que remete para a condição do questionamento do homem que promove a expansão e o conhecimento dele próprio. Assim, uma boa obra é aquela que permite remeter o indivíduo para a sua capacidade negativa, que Bion tanto falava. Nesta perspectiva, a obra de Herberto Hélder provoca um silêncio estridentemente esmagador.

(...) Encontro-me na posição de estar freneticamente suspenso / das “cenas” nos fundos da “noite” / algum “teatro” vem declarar-se pronto para as suas leituras / o “movimento” procura o “corpo” / propriamente / permissivo limpo de uma “biografia” animal/ feita / da sua fome e sede e da sua viagem “até onde” / “lugares” encontrados “narrativas” a ocupar uma “atenção última” / a flor que se organizou de um

povoamento / de esforços florais “tentativas” e erros riquíssimos / a cena traz onda das trevas o silêncio que a tradição manda: / “gaste-se” / traz alguns truques de “estancar ou ecoar” / um pouco de pavor enquanto há “véspera” / mas não é sempre noite? entanto já se intuiu (...) (Hélder, 2004, p.291).

A criação de uma obra permite que, quem tome posse dela a possa interpretar a partir da razão consciente e também dos fantasmas internos que habitam e que são suscitados face ao material exposto. Nesse encontro com os próprios fantasmas internos pode haver uma fomentação de uma expansão e conhecimento do próprio psiquismo, podendo assim contribuir para uma procura do significado do próprio ser.

(...) No âmbito das funções e valores simbólicos, o poema é o corpo de transmutação, a árvore de ouro, vida transformada: a obra. O poema faz-se do corpo, no corpo, de baixo até cima, sagitariamente. Ou num ininterrupto circuito zodiacal. (...) (Hélder, 2006, p. 144).

Para além dos processos transformacionais que podem ocorrer em Herberto Hélder, existe outro tipo de transformação que este adquire, pois a pessoa que pensa e escreve sobre as suas memórias passadas é diferente da pessoa que as viveu. Há assim uma alteração inerente, pois o outro que viveu transforma-se num outro que pensa e elabora essas mesmas vivências. Sendo que isso as vivências expressas se transformam face às outras que foram vividas. Assim, de algum modo a poesia de Herberto Hélder poderá permitir, que o passado vivido pelo seu ser subjectivo se torne tanto ao nível consciente como ao nível simbólico presente, havendo assim uma possibilidade de algumas superações vivenciais.

“Não há laranjas ou brasas ou facas iluminadas / que a vingança não afaste. / As crianças invasoras percorrem / os nomes – enchem de uma fria loucura inteligente / as raízes e as folhas da garganta. / Aprendemos com elas os corredores do ar / a iluminação, o mistério / da carne. Partem depois, sangrentas, / inomináveis. Partem de noite / noite – extremas e únicas. / – E nada mais somos que um Poema onde as crianças / se distanciam loucamente / Loucamente. (Hélder, 2004, 70-71).

Herberto Hélder aparenta marcar alguma distância entre si e a admiração dos seus leitores, recatando-se um pouco no seu mundo. Desta forma, poderá dar a entender que não dá muita importância aos que sentem a sua obra (não dá entrevistas - penso que até hoje só deu uma entrevista -, recusou prémios e não permitiu que fosse feita uma estatua em sua

homenagem no parque dos poetas). Contudo, parece-me, que os seus leitores imaginários também têm um lugar importante (que o levam a publicar a sua obra) ao nível da sua existência. Assim, Herberto Helder deverá sentir que está a escrever para alguém, alguém que o poderá o ajudar tanto a nível do impulso criativo como também a dar mais sentido aos seus próprios sentimentos. Ao adquirir alguma noção do seu público, o autor pode embarcar numa tentativa mais intensa de se ultrapassar a si próprio e ir mais além, entrando cada vez mais num nível de exigência superior. Contudo, esse nível de exigência também lhe poderá criar dúvidas, na medida em que se pode questionar de algum modo, se o que expressou vai corresponder ao nível das expectativas do seu público imaginado. Este nível de exigência pode remeter para uma tentativa do poeta entrar em contacto mais profundo com o seu mundo interno, mas também poderá criar um certo retraimento face as suas novas ideias.

Por vezes, através da exposição do seu eu, o poeta pode remeter hipoteticamente em para outro tipo de conflito, que é a possibilidade de, ao expressar os seus desejos e sentimentos mais íntimos, sentir um receio de ficar desprovido de algo que era seu – como se uma parte sua pudesse deixar de existir quando se dá a partilha com aquele que a lê.

Herberto Helder ao afastar-se da mediatização enquanto poeta e pessoa, talvez lhe consiga garantir um distanciamento que poderá achar necessário para a sua escrita ser mais fiel a ele próprio. Desta forma, o autor poderia garantir uma maior reestruturação do seu *self*, não sendo assim o seu ser inundado por um sentimento de grandiosidade e por uma fusão entre si e aqueles que o admiram.

(...) Cidade que aperto, batendo as asas – ela – / no ar do mapa. E que aperto / contra quanto, estremeando em mim com folhas, / escrevo no mundo. / Que aperto com o amor sombrio contra / mim: peixes de grande velocidade, / letra monumental descoberta / entre poeiras. / E que eu amo lentamente até ao fim / da tábua por onde escorre / em silêncio aplainado noutra cor: / como uma pêra voando, / um girassol do mundo. (Helder, 2004, pp.200).

Tal como o poeta que no seu acto criativo não fala somente daquilo que a sua consciência lhe dita, também o próprio intérprete da obra, no seu relacionar com o objecto de arte vai projectar algo de si, transcendendo assim o seu consciente. O apreciador de uma determinada obra, por mais que se tente distanciar dela, vai interpretá-la a partir do seu material psíquico, ou seja, a partir do seu mundo interno.

(...) diálogo daqui para lá” cerrada conversa/ entre forma e formas troca sem fendas de comunicação /ininterrupta / o eco da pancada é a outra pancada e uma pancada é única / sustém a tensão do som uma “permanência” / dos sentidos voltados “entre si” para o que são /em si mesmos “sentidos de algo irrefutável”(...) (Hélder, 1990, p. 337).

A linguagem utilizada por Herberto Hélder inclui um elevado emaranhado de emoções, parecendo assim que o leitor de alguma forma consegue estabelecer uma fusão/confusão com os conteúdos internos do autor, podendo com isto provocar uma forte utilização da identificação projectiva por parte de quem lê a sua obra.

Esta linguagem é pura. No meio está uma fogueira / e a eternidade das mãos. / Esta linguagem é colocada e extrema e cobre, com / suas lâmpadas, todas as coisas. / As coisas que são uma só no plural dos nomes. / - E nós estamos dentro, subtis e tensos / na música.” (Hélder, 2004, p. 86)

Para além do que foi referido, os indivíduos que valorizam a expressão criativa de Herberto Hélder, ao se defrontarem com a sua arte, poderão tentar perceber o que se passou no criador para expressar determinado conteúdo. No entanto, através obra o leitor acaba por se projectar nela, assim o que vai interpretar advém em muito aos seus conteúdos psíquicos. Poderá dizer-se que o leitor de alguma forma se apodera da obra criativa, por se manifestarem as suas próprias emoções. Ou seja, o leitor vai introjectar partes da obra e posteriormente vai projectar nela os seus próprios sentimentos e os seus próprios fantasmas, recorrendo ao mesmo mecanismo que o próprio autor utiliza quando se expressa. Parece ser notório que o conteúdo do autor aponta para um material agressivo que, por vezes, até poderá ser sentido como desorganizador para aquele que lê e que a tenta interpretar. No entanto, quando o leitor consegue fazer uma inversão da identificação projectiva, pode dar alguma ordem a determinados materiais que foram vivenciados de uma forma fusional. Assim, poderá atingir-se através deste processo uma reconstrução e uma reorganização do mundo interno.

Alguém se debruça para gritar e ouvir em meus/ vales/ o eco, e sentir a alegria de sua expressa/ existência. Alguém chama por si próprio, / sobre mim, em meus terríficos confins. E eu tremo, de gosto, ardo, consumo/ o pensamento, ressuscito/ dons esgotados. Escrevo à minha volta, / esquecido de que é fácil, crendo/ só no antigo gesto que alarga a solidão contra/ a solidão do amor. / Escrevo o que bate em mim – a voz/ fria, a

alarmada malícia / das vozes, os ecos da alegria e escuridão/ das gargantas lascadas. Para os lados, / como se abrisse, com a doçura de um espelho/ infiltrado na sombra. Fiel/ como um punhal voltado para o amor/ total de quem o empunha. (Hélder H., 2004, pp.169.)

Apoderando-me de uma frase de Winnicott e transformando-a, o escritor ao escrever, é visto de imediato como promotor da sua existência, através de uma significação que ecoa no seu narcisismo dado pelo acesso à linguagem e ao pensamento. Assim, pode-se perspectivar o olhar do outro face à obra como gerador de sentido da mesma, assim como à própria existência daquele que a criou.

(...) O terror agora avizinado traduz que a memória se ganha arduamente, através de uma montagem sempre mais audaciosa, da morte cada vez mais real e da ressurreição multiplicada no poder de formular a ilusão integral do mundo.

Se há aqui excesso de nomes e referências, sejam eles tomados como montagem, concebida num apoio cultural estilisticamente irónico.

O jogo remete para a solidão e revela que, cumprindo o trabalho o criador devastador da ironia, o poema escrito, não se destina ao leitor, mas é o destino pessoal na sua narração, no esforço para criar o mundo, fábula última de uma espécie de montagem planetária segundo o medo sagrado das trevas

O filme projecta-se em nós, os projectores. (...) (Hélder, 2006, p. 141).

Conclusão

Tendo como objectivo ser extrair conclusões do conjunto hipotético que foi gradualmente exposto ao longo desta teses, confronto-me com o carácter limitativo que esta apresenta. Foram aqui apresentadas algumas correntes psicanalíticas e a alguns materiais da obra de Herberto Hélder. Contudo, existiram limitações na execução deste trabalho tanto ao nível das teorias, como aos conteúdos publicado pelo autor, sendo que apenas consegui aceder a alguns materiais psíquicos. Desta forma, não foi meu objectivo questionar Herberto Hélder enquanto ser individual, tendo sido inevitável explorar algumas suposições relativas aos conteúdos internos que podem ser interpretados a nível do seu trabalho. Foi minha intenção nestas suposições tentar perceber os possíveis mecanismos que afectam o ser humano num modo geral, enquanto ser que se transforma.

No desenvolvimento deste trabalho foi minha preocupação seguir valores éticos e morais, sendo as suposições apresentadas uma tentativa de explorar um ponto vista mais compreensivo e aprofundado do questionamento humano e das suas limitações vigentes enquanto ser linguístico e interpretativo. Ao aprofundar este tipo de restrição, considero-me uma intérprete da obra, acabando assim por limitar um pouco o conjunto de proposições relativamente fundamentadas consoante os instrumentos internos e externos que fui possuindo e desenvolvendo.

Nesta linha de pensamento, gostaria ainda de referir que este trabalho não tem um carácter conclusivo, pois apenas foram lavradas suposições hipoteticamente construídas relativamente ao acto criativo. No entanto, estas suposições criadas podem levar a um a um novo tipo de questionamento pois, a partir dos objectos de estudo que me baseei, é possível architectar inúmeras perspectivas e conter as várias temáticas onde a expressão criativa incide e que podem ser a floradas noutra tipo de configurações.

Esta tese recaiu sobre o poder que a linguagem tem, sendo que a partir desta componente podem ser perspectivadas diferentes visões. Por um lado a linguagem poderá ter um carácter evolutivo através da significação do ser humano, enquanto ser sensitivo e pensante, por outro, esta também demonstra o carácter limitativo a nível interpretativo que cabe a cada ser.

Concluindo de alguma forma estas fundamentações, poderá dizer-se que a criação artística poderá permitir, tanto ao seu criador como àqueles que se defrontam com esta, um questionamento que poderá ser potenciador de uma busca de novas respostas. Estas respostas apenas podem ser encontradas através de hipotéticos fundamentos, podendo promover novas questões que poderão ser construtivas e geradoras de transformação no ser humano.

As vacas dormem, as estrelas são truculentas,
a inteligência é cruel.
Eu abro para o lado dos campos.
Vejo como estou minado por esse
puro movimento de inteligência. Porque olho,
rodo nos gonzos como para a felicidade.
Mais levantadas são as arbitrariedades ervas
do que as estrelas.
Tudo dorme nas vacas.
Oh violenta inteligência onde as coisas
levitam preciosamente.
O campo bate contra mim, no ar onde elas
dormem –
vacas truculentas, estrelas
apaziguadas estrelas – e a inteligência, afinal
selvageria celeste sobre a minha respiração.

Eu penso em mudar estes campos deitados, criar
um nome para as coisas.
Onde era estábulo, na doce morfologia
Fazer
com que as estrelas mugissem e as poeiras
ressuscitassem.
Dizer: rebentem os taludes, enlouqueçam as vacas,
que a minha inteligência se torne terrífica.
Unir a ferocidade da noite ao inebriado
movimento da terra.
Posso mudar a arquitectura de uma palavra.
Fazer explodir o descido coração das coisas.
Posso meter um nome na intimidade de uma coisa
e recomençar o talento de existir.
Meto na palavra o coração carregado de uma coisa
Eu posso modificar-me.
Ser mais alto que a corrupção.

Campos abanados pelo silêncio. Alguém como eu
mergulhando no que é obscuro
das vacas dormindo.
Estrelas girada, de repente mortas
sobre mim. Penso alterar tudo,

recuperar agora as colinas do mundo.
Falando de amor, eu falo
do génio destruidor. Falo que é preciso
criar a velocidade das coisas. Que é preciso caçar flores, golpear as estrelas,
meter o sono nas vacas, desentranhar-lhes
o sono,
dar o sono às estrelas.
Enlouquecer.

Que é preciso recriar o criar, meu Deus, ser truculento.
Ser simples e não o ser.
Abandonar os campos, rodopiar
a inteligência, a crueldade.
Abro a porta para não esquecer esta
absurda tarefa.
Esta tão particular necessidade.
Porque agora deixei totalmente de ser puro.
Levanto-me para dar de comer quentes
estrelas às vacas.
Sou tão puro, meu Deus, tão truculento.
É preciso principiar.

Digo baixo o nome. Corto os pés das estrelas.
Deixá-las na sua seiva estremeceste.
Digo baixo que é talento envenená-las.
Minha alegria furibunda é pureza do mundo.
E é tão belo agarrar com os ossos
que há dentro das mãos
na ponta de um nome, e desdobrá-lo.
Arrancar essa alma apertada.
Porque eu sei o estilo de uma alma
precisamente original.
Cabo as estrelas das vacas.
Trago candeias para os campos extraordinários.

Porque eu bato na porta com o meu júbilo furioso.
O amor acumula-se.
É para dar o ardor em doce dissipação.
Deus não sabe e sorri, esmigalhado
contra o muro humano.
Respiro, respiro. As coisas respiram.
Esta oferta masculina vocifera na terra.

Criar é delicado.
Criar é uma grande brutalidade.
Porque eu sou feliz. Durmo
na obra.
Só eu sei que a loucura minou este ser
inexplicável
que me entende nas coisas.

A loucura entrou em cada osso,
e os campos são o meu espelho.
Esta imagem perfeita arromba os espelhos.
Os nomes são loucos, são verdadeiros. (Hélder, 2004, pp. 118-121).

Bibliografia

- Bion, W. (1965). *As transformações: A Mudança do Aprender para o Crescer*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Bion, W. (1975). *Conferências Brasileiras*. São Paulo: Imago Editora. (Obra original publicada em 1973)
- Bion, W. R. (1991). *A Atenção e Interpretação: O Acesso Científico À Intuição em Psicanálise e Grupos*. Rio de Janeiro. Imago Editora. (Obra original publicada em 1970)
- Bion, W. R. (1994). *Estudos Psicanalíticos Revisados* (3ª ed. rev). Imago Editora. (Obra original publicada em 1967).
- Cabral, M. (1998). *Pensar a Emoção*. Lisboa: Fim de Século.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1988). *As Duas Árvores do Jardim: ensaios psicanalíticos sobre o papel do pai e da mãe*. Porto Alegre: Artes Médicas. (Obra original publicada em 1986)
- Deleuze, G. (2000). *Crítica e Clínica*. Lisboa: Ed. Século XXI.
- Dias, C. & Fleming, M. (1998). *A Psicanálise em Tempo de Mudança: Contribuições teóricas a partir de Bion*. Porto: Edições Afrontamento.
- Dias, C. A. (2000). *Volto Já: Ensaio Sobre o Real*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- Dias, C. A., (2003). *Modelos de Interpretação em Psicanálise*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Fabião, C. (2007). *Narcisismo, defesas primitivas e separação*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Freud, S. (1969). *Escritores Criativos e Devaneios*. In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas De Sigmund Freud, vol. IX, (1906-1908). Rio de Janeiro: Imago Editora (pp.135-143).

Greenberg, J. R. & Mitchell, S. A. (2003). *Relações de Objecto na Teoria Psicanalítica*. Lisboa: Climepsi Editores.

Hélder, H. (1990). *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Hélder, H. (2004). *Ou o Poema Contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Hélder, H. (2006). *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Hélder, H. (2008). *A Faca Não Corta o Fogo: súmula & inédita*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Jornal de Letras e Artes (1964). *Entrevista a Herberto Hélder*. Consultado em 23 de Novembro de 2008, através de <http://www.editora-afrodite.blogspot.com/2007/09/entrevista-herbertohelder.html>.

Klein, M. (1996). *Amor, Culpa e Reparação e outros trabalhos 1921-1945*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Kohut, H. (1988). *Psicologia do Self na Cultura Humana*. Portalegre: Artes Médicas. (Obra original publicada em 1985)

Kris, E. (1986). *Subsídios à Arte*. In Sander Lorand (Dir.) *A Moderna Psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Gertum Carneiro (pp. 468- 487).

Lemaire, A. (1982). *Jacques Lacan uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora Campos Ltda.

Meltzer, D. (1995). *A Apreensão do Belo*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Rezende, A. M. (1998). A capacidade negativa de Bion e na actualidade. In L. J. Filho (Org.), *Silêncio e Luzes: Sobre a Experiência Psíquica do Vazio e da Forma* (pp. 365-381). São Paulo: Casa do Psicólogo Livraria e Editora Ltda.

Stern, D. (1992). *O Mundo Interpessoal do Bebê*. Portalegre: Artes Médicas.

Tálamo, P. B. (1998). Da ausência de forma à forma (PS ⇔ D à pública-acção). In L. J. Filho (Org.), *Silêncio e Luzes: Sobre a Experiência Psíquica do Vazio e da Forma* (pp. 71-86). São Paulo: Casa do Psicólogo Livraria e Editora Ltda.

Tatit, L. M. (1998). Silêncio e Luzes na Apreensão Estética. In L. J. Filho (Org.), *Silêncio e Luzes: Sobre a Experiência Psíquica do Vazio e da Forma* (pp. 201-213). São Paulo: Casa do Psicólogo Livraria e Editora Ltda.

Vygotsky, L. (1979). *Pensamento e Linguagem*. Lisboa: Edições Antídoto.

Vygotsky, L. S. (1998). *Psicologia da Arte*. São Paulo: Ed. Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Waldman, B. (1998). A Retórica do Silêncio em Clarice Lispector. In L. J. Filho (Org.), *Silêncio e Luzes: Sobre a Experiência Psíquica do Vazio e da Forma* (pp. 283-294). São Paulo: Casa do Psicólogo Livraria e Editora Ltda.

Winnicott, D. W. (1975). *Brincar com a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora. (Obra original publicada em 1971)

Winnicott, D. W. (1994). *Agressão, Culpa e Reparação*. In Stahel M. (Rev.) *Privação e Delinquência* (2ª ed.). São Paulo: Livraria

Wittels, F. (1986). *Psicanálise e Literatura*. In Sander Lorand (Dir.) *A Moderna Psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Gertum Carneiro (pp. 468- 487).