



ISPA
INSTITUTO UNIVERSITÁRIO
CIÊNCIAS PSICOLÓGICAS, SOCIAIS E DA VIDA

“PARA QUE SOBREVIVAS AO TEMPO...”: UM ESTUDO
PSICODINÂMICO SOBRE A CRIATIVIDADE COM FUNÇÃO
REPARADORA NO PROCESSO DE LUTO

ANA FERNANDES DA SILVA

Orientador de Dissertação:

PROFESSOR DOUTOR LUÍS MANUEL ROMANO DELGADO

Coordenador de Seminário de Dissertação:

PROFESSOR DOUTOR LUÍS MANUEL ROMANO DELGADO

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:

MESTRE EM PSICOLOGIA

Especialidade em Psicologia Clínica

2017

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de Professor Doutor Luís Delgado, apresentada no ISPA – Instituto Universitário para obtenção do grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica conforme o despacho da DGES, n.º 19673/2006 publicado em Diário da Republica 2ª série de 26 de Setembro, 2006.

*“Oh, pedaço de mim
Oh, metade afastada de mim
Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar
(...)
Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim
Lava os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus”
Chico Buarque*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer ao meu orientador, **professor doutor Luís Delgado**, por ter abraçado este trabalho como seu e, desde o início, esperar nada menos do que o meu melhor que eu conseguia fazer. A sua motivação, contenção e incrível capacidade de ver além do manifesto, fizeram com que cada fase deste trabalho fosse possível ultrapassar a esquizoparanóide. O meu mais sincero obrigado.

Aos meus **pais**, a quem dedico este trabalho. Porque nenhum destes anos de profunda aprendizagem, conhecimento e autossuperação pessoal seria possível sem o vosso sangue, suor e lágrimas. Todas as minhas vitórias são vossas e todo o meu sucesso é vos dedicado. Obrigada pela possibilidade de crescer, dia após dia, por continuarem a transformar as minhas angústias, com todo o amor e por fazerem da minha luta, a vossa luta e propósito.

A ti, **Beatriz**, por ao longo de 5 anos continuares a ser o meu poço de partilha e o meu incondicional apoio. Desde os momentos de mais angústia, até cada conquista somada. Obrigada por me dares abrigo e me permitires a pensar(-me) contigo. Obrigada por seres sal e luz.

A ti, **Sabrina**, por seres um exemplo de persistência e me ensinares que, com paciência e fé, é possível chegar ao bom, perfeito e agradável. Obrigada por 5 anos que prometem mais infinitos. Também tu és sal e luz na (minha) Terra.

A ti, **Sara**, porque não há maior verdadeiro clássico que o nosso fairplay de amizade. Contigo aprendi que é possível encontrar uma irmã num completo oposto, a começar pelo tom de pele. E sim, se houver um quarto livre, vai ser sempre preferível dividir uma cama.

A ti, **Bárbara**, por me inspirares a cada dia e fazeres crescer em mim um vontade de ser mais e melhor. Obrigada porque sei que vais mudar o mundo. E a ti, **Mariana**, por pegares nas pontas soltas e conseguires, sempre, encontrar (e mostrar-me) um sentido. Obrigada por teres sempre acreditado e por toda a tua paciência com a minha insegurança na realização deste trabalho. O meu mais profundo obrigada a vocês as duas.

A ti, **Diogo**, pela tua incrível capacidade de desconstruir o pensamento e o devolveres pelo seu significado. A tua aptidão para receber, elaborar e devolver vai continuar a ser das verdadeiras coisas mais inspiradoras. Obrigada por toda a ajuda e por todos os pontapés de lançamento que precisava nos (maiores) momentos de pânico. E a ti, **Liliana** porque se não

fosse a tua inexplicável habilidade para me compreender e apaziguar o meu mundo interno em fogo, não teria avançado nos bloqueios das madrugadas.

À família que escolhi: **Inês**, pelo colo maternal que nunca me faltou; **António**, pela cumplicidade e seres o meu verdadeiro pai académico. E à família que me escolheu, aos meus **afilhados** e **afilhadas**, obrigada por terem ensinado tanto, com cada individualidade de cada um de vós. Às companheiras de mestrado, **Rita** e **Teresa**, foi um prazer partilhar esta caminhada com vocês. À **Soraya**, por toda a aprendizagem e empatia. À **Marta**, pela companhia e partilha nos momentos de angústia. À **Actuatuna**, pelos (bons) momentos académicos.

Aos meus amigos **revolucionários**, por toda a força e compreensão, mas principalmente, por alegrarem os meus dias às gargalhadas com as coisas mais insólitas. Aos meus amigos **zero por cento**, por me mostrarem que é bom ir mas ainda melhor é voltar. Às minhas amigas de longa data, por terem abraçado esta jornada desde o início: **Andreia** pela ternura, **Rita**, por seres dos seres mais puros que já conheci, **Inês Cóias**, pela garra, paciência e eterna companhia durante os dias, **Marta**, pela partilha e companhia durante as noites, e, **Inês Castelão**, pela sabedoria, contenção e compreensão do pânico.

E por fim, mas de todo menos importante, a **Deus**. Pelo dom da vida, a Sua graça e misericórdia. Pelas bênçãos e aprendizagens que fizeram de mim o que sou hoje. Por me ter escolhido e me amar incondicionalmente. Por me amparar e me mostrar, que não há nada que possa ser colocado há minha frente que eu não consiga suportar. A Ti, sou eternamente grata. Obrigada não é suficiente.

RESUMO

A morte de um ente querido tem sido provada como uma das dores psicológicas mais profundas a que o ser humano se pode sujeitar, uma vez que, não é apenas do seu desaparecimento físico com o qual somos confrontados, mas também uma parte de nós mesmos. Surge a necessidade de recriar essa perda, para que ela seja reparada. Será a criatividade a possibilidade de ultrapassar a morte, deixando na vida a marca daquilo que já partiu? Desta forma, pretende-se com este trabalho fazer o estudo, com base numa perspetiva psicodinâmica, da função reparadora no processo de luto através da criatividade. Como forma de elucidação, realizar-se-á a ponte da biografia de três autores e as suas obras literárias: William Shakespeare e *Hamlet*, James Matthew Barrie e *Peter Pan* e José Luís Peixoto e *Morreste-me*. Conclui-se que todos eles utilizam a arte para reparar a parte de si ou um objeto interno perdido, a par que o objeto perdido se encontra presente em todas elas, utilizando diferentes mecanismos para o ilustrar, e, por sua vez, imortalizar.

Palavras-chave: Criatividade, Processo de Luto, Reparação, Literatura.

ABSTRACT

The death of a loved one has been proven as one of the deepest psychological pain we man can be subjected to, as it is not only the physical disappearance that endures, but also a part of ourselves. There is a need to recreate this loss so it can be repaired. Is creativity the possibility of overcoming death, leaving in life the mark of what has already gone? In this way, it is intended with this work to study, based on a psychodynamic perspective, the restorative function in the process of mourning through creativity. As a form of elucidation, the link between the biographies of the following three authors and their literary works will be held: William Shakespeare and *Hamlet*, James Matthew Barrie and *Peter Pan* and José Luís Peixoto and *Morreste-me*. It is concluded that they all used art to repair the part of themselves or a lost internal object, while the lost object is present in all of them, using different mechanisms to illustrate it and immortalize it.

Key-words: Creativity, Mourning Process, Reparation, Literature.

ÍNDICE

1.	INTRODUÇÃO	1
2.	ENQUADRAMENTO TEÓRICO	2
2.1.	O luto na perspetiva psicanalítica	2
2.1.1.	Pulsão e angústia de morte	3
2.1.2.	A perda do objeto e o processo de luto	5
2.2.	Reparação.....	9
2.2.1.	Self e o luto.....	9
2.2.2.	Reparação do self e reparação do objeto	10
2.3.	Criatividade.....	12
2.3.1.	Sobre a criatividade	12
2.3.2.	Criatividade e reparação do self	15
2.3.3.	Processo de criação em obras literárias	17
2.3.4.	Criatividade, reparação e luto	19
3.	MÉTODO	21
3.2.	Procedimento	22
3.3.	Instrumentos.....	23
4.	ANÁLISE DE OBRAS.....	24
4.1.	“Morrerá tudo quanto vive, passando da natureza à eternidade” – William Shakespeare, Hamlet	24
4.1.1.	William Shakespeare: vida e obra	24
4.1.2.	Hamnet	26
4.1.3.	O luto em Hamlet	27
4.1.4.	Os processos criativos em Hamlet.....	30
4.2.	“Sabes onde é que puseram a minha sombra?” – James Matthew Barrie, Peter Pan....	34
4.2.1.	J.M. Barrie: vida e obra	34

4.2.2. O luto em Peter Pan	37
4.2.3. Os processos criativos em Peter Pan	40
4.3. “Ficou o teu sorriso no que não esqueço, ficaste todo em mim.” – José Luís Peixoto, Morreste-me.....	44
4.3.1. José Luís Peixoto: vida e obra	44
4.3.2. O luto em Morreste-me	46
4.3.3. Os processos criativos em Morreste-me	49
5. DISCUSSÃO	52
6. CONCLUSÃO	57
8. WEBGRAFIA.....	65
ANEXOS.....	66
Anexo A – Resumo da obra Hamlet	67
Anexo B – Resumo da obra Peter Pan.....	69
Anexo C – Resumo da obra Morreste-me	74

1. INTRODUÇÃO

“Um livro é um grande cemitério onde, sobre a maioria dos túmulos, não se podem mais ler os nomes apagados.” (Marcel Proust)

Não é fácil pensar sobre a morte, muito menos simples é traduzir por palavras o pouco que se consegue refletir sobre ela. A perda de uma pessoa pela qual é nutrido um imenso sentimento de afeição e de bem-querer, representa uma das experiências psicológicas mais dolorosas experimentada pelo ser humano. Todavia, apesar de cada um de nós ver na morte o absurdo, a aflição, o medo e a dúvida, esta não deixa de ter um enorme impacto no nosso íntimo, pelo mistério que constitui.

É de refletir sobre o facto de, a dor sentida, ter, quase sempre, como motivo principal, a falta da presença, pois surge um incontrolável sentimento de perda de um amor que outrora esteve presente mas cujos vínculos, obrigatoriamente, se quebraram sem que a pessoa tivesse qualquer controlo sobre tal fator. Surge o processo de luto, que envolve o sofrimento e a desorganização psíquica, em maior ou menor grau (Kovács, 2008), onde a sua elaboração funciona como uma espécie de processo de cura, que termina com o restabelecimento da pessoa e o retorno do equilíbrio previamente quebrado. Por sua vez, a reparação surge, relacionada com a elaboração da posição depressiva (Klein, 1996), pela dor emergente pela perda do objeto, ampliada pelas fantasias do sujeito, que, ao acreditar que perdeu os seus objetos internos, torna o seu mundo interno mais vulnerável e desintegrado (Carneiro, 2011). Mas, será através da criatividade que conseguiremos a forma de nos encontrarmos dentro de nós mesmos, possibilitando-nos de organizarmos as nossas experiências de perda e, por fim, as elaborarmos?

No presente trabalho será realizada uma ponte entre a criação artística e a morte, com os seus processos de luto inerentes, ou melhor, o luto na criação artística, uma vez que é numa tentativa de integração do *ego*, que se encontra associado o ideal de reparação. Consequentemente, as angústias originárias da posição depressiva, posteriormente, levam o homem a procurar a arte como um poder de cura. Para tal, procederemos ao estudo psicodinâmico de conceitos como luto, reparação e criatividade, e as suas ligações, que iremos aplicar na análise aprofundada de três obras literárias, e dos seus autores, que nos vão mostrar que, não só intemporalmente perdura a sua arte, como também que, na base das suas criações está um enorme sofrimento, sublimado em palavras, que esconde um significado: de uma grande tragédia ao maior mundo da fantasia, que estratégias utilizaram estes autores para reparar o seu mundo interno, fragmentado pela perda?

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

2.1. O luto na perspectiva psicanalítica

“Todas as decepções são secundárias. O único mal irreparável é o desaparecimento físico de alguém a quem amamos.” (Romain Rollan)

Kant (1785/2004) dizia que “Se vale a pena viver e se a morte faz parte da vida, então, morrer também vale a pena...” Mas o que é a morte? Para Sócrates (s.d., cit por Platão, 1980) a morte “é uma de duas coisas... Ou é aniquilação, e os mortos não têm consciência de qualquer coisa; ou, como nos é dito, é realmente uma mudança: uma migração da alma de um lugar para outro”.

Perguntarmo-nos acerca da morte, é, inevitavelmente, perguntarmo-nos acerca da vida. A vida e a morte são dois conceitos inseparáveis. O que acompanha o Homem desde sempre é a busca do seu sentido, então, é inconjurável pensar na morte, pois só através dela encontrar-se-á o sentido da própria vida. Yalom (1984) afirma que “a vida e a morte são interdependentes; existem de forma simultânea e não consecutiva; a morte palpita continuamente debaixo da membrana da vida e exerce uma enorme influência sobre a experiência e a conduta” (p.47).

A discussão à volta desta questão é transversal ao longo dos anos. Filósofos, teólogos, sociólogos, psicólogos, já todos estes se debruçaram sobre esta mesma pergunta, afinal, é desde os primórdios da história da humanidade que a morte desperta os mais diversos sentimentos em quem a encara. A morte trata-se, portanto, de uma das certezas mais absolutas da nossa existência; inevitavelmente existe e todos passaremos por ela.

Foi durante o século XX que vários autores descreveram e explicaram o processo de ajustamento à perda e que as maiores escolas de psicologia apresentaram explicações para este processo psicológico a partir de várias perspetivas, desde a psicodinâmica à cognitivo-comportamental, chegando mesmo até às teorias construtivistas (Murray, 2001).

Assim, foi desde cedo que a psicanálise se debruçou sobre esta temática, onde foram recolhidos contributos indispensáveis. Freud (1910/1974) deu-nos a conhecer a sua teoria pulsional, acerca da emergência do conceito de pulsão de morte e angústia de morte, que se encontra na base da formação de estruturas do aparelho psíquico (*id*, *ego* e *superego*), e que vão influenciar a maneira como o indivíduo se irá formar e, conseqüentemente, comportar-se perante a morte. Por sua vez, Melanie Klein (1921/1945), falou-nos da sua teoria objetal, a propósito do luto infantil no que toca à perda do seu objeto de amor, dando-nos também a conhecer os conceitos de posição esquizo-paranóide e posição depressiva, assim como o

conceito de reparação, que irá ter particular importância ao longo deste trabalho.

2.1.1. *Pulsão e angústia de morte*

Foi com Freud (1910/1974) que nasceu o conflito entre o dito *eu* e a sexualidade, aquilo a que poderemos chamar de clássico conflito neurótico. O conceito de pulsão de morte elaborado por Freud é carregado de alguma complexidade, uma vez que é atravessado pelas vicissitudes de um pensamento que, do ponto de vista epistemológico, está elevadamente desviado da ordem biológica, adaptativa ou natural (Gutiérrez-Terrazas, 2002).

Freud (1920/2001) introduziu a teoria da pulsão de morte com um caráter meramente especulativo e hipotético e, esta mesma atravessou diversos momentos com vários desenvolvimentos e pressupostos teóricos. Primeiramente, falava-se em pulsões de autoconservação (onde a energia está ao serviço do *eu*) e pulsões sexuais (onde a energia é puramente libidinal), pulsões estas de função repressiva, com o intuito de defender o *ego* ameaçado pelas exigências da sexualidade, mas foi em 1920 que a dicotomia autoconservação/sexuais passou a ser reconhecida como vida/morte. Passou-se a falar num conflito que se prendia entre a tendência para conservar a matéria viva e organizada e a tendência à desagregação e ao regresso ao estado inorgânico.

A pulsão de morte não é mais do que a destruição da vida, uma pulsão de unificação que organiza. Freud (1914/1974) opôs então a pulsão do *eu* ou as pulsões de morte às pulsões sexuais ou as pulsões de vida, determinado que as pulsões do *eu* ou de morte estão intrinsecamente relacionadas com a chamada compulsão de repetição. A compulsão de repetição não aparece sob o domínio do princípio do prazer, mas sim fora do seu controlo, o que faz com que se relacione essa compulsão com uma força motivadora mais primitiva do que o próprio prazer – a pulsão de morte.

Face às imposições externas, o princípio do prazer é inevitavelmente substituído pelo princípio da realidade. Contudo, não deixa de ambicionar o prazer como objetivo final, apenas tolerando temporariamente o desprazer para alcançar, mesmo que indiretamente, o acesso ao prazer resultante da redução de tensões (Freud, 1920/2001 cit por Job & Marques, 2009). A gestão destes dois princípios caberia ao *ego*, o agente regulador das pressões de ambas as fações. No entanto, perante a ocorrência de um fenómeno extremo, que desafie a estabilidade psíquica e somática, emergiria uma tendência compulsiva para a sua repetição (Freud, 1920/2001 cit por Job & Marques, 2009).

É ao invocar a compulsão à repetição e a pulsão de morte que Freud (1920/2001) reconhece e enfatiza a inexorabilidade da repetição nos caminhos que levam para o sofrimento, dado que, na realidade, a compulsão de repetição destrona o princípio do prazer, parecendo mais originária, elementar e pulsional (Prata, 2000). Segundo Prata (2000), as pulsões de morte são tendencialmente regressivas e conservadoras, com capacidade para efetuar um trabalho destrutivo de forma silenciosa, em oposição às pulsões de vida, que se diferenciam pela sua forma organizada e não destrutiva.

Na sua obra *O eu e o id*, Freud (1923) apresenta de forma mais categórica a existência de um *superego*, que, segundo Rudge (2006), na passagem da pulsão de morte para a destrutividade de ordem psíquica, é uma mediação indispensável, representando a continuidade e o amadurecimento de uma elaboração que fora apenas esboçada como postulação da pulsão de morte. O *superego* estará inseparavelmente ligado à pulsão de morte, onde o sentimento de culpa e a busca de punição inconscientes representarão a parte da força da pulsão de morte que, segundo Freud (1937/1980) é “psiquicamente ligada pelo *superego* e assim torna-se reconhecível”. Acrescenta não fazer sentido a crença de que todo o medo ou angústia sentidos, ao longo da vida, por alguém, tenham sempre por princípio ou base o medo da morte. Assim, distingue três géneros de angústia: a angústia de morte, a angústia real e objetiva (perante um objeto ou situação externa conhecida e existente) e a angústia neurótica libidinal (ocorre pela ausência do objeto).

O mecanismo da angústia de morte supõe que o *eu* se despeje quase por completo da libido narcisista, renunciando a si mesmo. Freud (s.d.; cit por Oliveira, 1998) adianta, também, que o medo da morte ocorre entre o *eu* e o *superego*. A pulsão de morte está particularmente ligada ao *id*. Tal facto vem esclarecer a razão pela qual o princípio do prazer serve as pulsões de morte, uma vez que tanto estas, como o próprio princípio do prazer, estão relacionadas com o *id*. Numa outra publicação, intitulada *Inibição, Sintoma e Angústia* (1926/1996), Freud aborda a questão da angústia de morte, encarando-a em termos de perigo. O medo da morte pode ser visto como uma das inúmeras situações de perigo com que o sujeito se pode deparar, sendo que uma situação de perigo é caracterizada pelo sentimento de impotência perante um determinado acontecimento – neste caso, a morte (Oliveira, 1998).

2.1.2. *A perda do objeto e o processo de luto*

A psicanálise iniciou a sua abordagem na temática da perda do objeto com Freud. No seu trabalho *Luto e Melancolia*, Freud (1917/1969) descreve o processo de luto no adulto, contrastando-o com a melancolia, e explicando como estas duas vivências se relacionam.

Por luto, segundo Freud (1917/1969), entendemos então a reação à perda de um ente querido ou a perda de alguma abstração equivalente que ocupou o lugar de um ente querido, como é o caso de um ideal ou uma separação que gera angústia e deprime por variados motivos, ou ainda, a perda de um objeto que prende em si um conteúdo emocional elevado. Esta reação assemelha-se à melancolia, onde são encontradas as mesmas influências e os mesmos traços, com a exceção de um ponto valioso – a diminuição extraordinária da autoestima acompanhada por um empobrecimento do ego em grande escala. Na melancolia, o *ego* torna-se pobre e vazio, o sujeito representa-se desprovido de valor e incapaz de qualquer realização. Por sua vez, o mesmo não acontece no luto (Freud, 1917/1969).

O luto envolve o afastamento da chamada vida “normal” a que o sujeito está limitado, no entanto, esse afastamento da normalidade faz parte deste processo, não podendo ser ponderada uma atitude patológica, uma vez que se espera, após um determinado período de tempo, que tal seja superado. Assim, quando o sujeito é confrontado com o teste da realidade e se apercebe que aquele objeto amado não existe mais, passa a exigir que toda a libido seja retirada das suas ligações com o objeto perdido. É, portanto, esta ligação que persiste quando Freud (1917/1969) nos fala de um luto normal. No entanto, a assimilação não é imediata. O autor acredita que no luto normal existe uma retirada da libido do objeto amado perdido, sendo este deslocado para um objeto diferente. Por sua vez, no luto patológico, a libido mantém-se dirigida para o *eu*, dando uma identificação ao objeto. Assim, a perda do objeto transforma-se numa perda do *eu*, formando um conflito entre o *eu* e o objeto perdido.

O desenvolvimento do luto patológico prende em si algumas singularidades que seriam indispensáveis de existir, como por exemplo, o predomínio de um tipo narcisista de escolha objetal e o grau de ambivalência na relação prévia com o objeto perdido.

Freud (1917/1969) acredita que no luto há uma perda de interesse no mundo externo, um desânimo profundamente penoso, igualmente associado a uma disposição dolorosa, e uma inibição de toda e qualquer atividade que não esteja associada a pensamentos sobre o objeto perdido e perda de capacidade de amar, visto que não se consegue adotar um novo objeto de amor, o que significaria substituir aquele que foi perdido. O autor distingue então estes dois estados, declarando que no luto normal existe uma consciência da perda, enquanto que no melancólico existe a perda de um objeto inconsciente.

Quando existe uma desilusão com o objeto, a carga libidinal fica retraída no *eu* e é então estabelecida uma identificação de uma parte do *eu* com o objeto abandonado. Para Freud (1917/1969), no luto, a realidade ressalta no final e é sucedida pela resignação, forçando o sujeito a gastar tempo e energia psíquica. No final do seu trabalho de luto, o *eu* volta a ficar livre e desobrigado de qualquer inibição.

Assim, a visão e os estudos freudianos sobre o luto, foram o que possibilitou que outros teóricos falassem sobre o trabalho do luto, e, de certa forma, até aprofundassem mais o assunto. Melanie Klein (1940/1996) diferencia-se da visão freudiana afirmando que o trabalho do luto envolve estados maníacos e depressivos, o que permite que o sujeito retorne ao estado infantil. A autora referiu que a elaboração da posição depressiva só é possível se houver a criação de um ambiente psíquico onde predominam as relações de amor e gratidão. Desta forma, Klein (1935/1996) refere que é necessário internalizar o bom objeto, ou seja, as experiências de prazer, proteção, satisfação, segurança e conforto, para que se forme uma espécie de reserva interna a que o indivíduo poderá recorrer frequentemente quando passar por experiências de sofrimento. A autora chamou a este processo a internalização do bom objeto, onde a criança guarda essa internalização na memória inconsciente para que, em adulto, tenha acesso ao prazer e à segurança, com a capacidade de tolerar estados transitórios de frustração e desprazer.

“O objeto bom é, assim, o nome da experiência de satisfação introjetada e convertida em uma fonte de bem-estar e segurança, é o nome do que resulta da introjeção da experiência de encontro entre a necessidade da criança e o que o ambiente pôde efetivamente proporcionar a ela. Esse objeto bom introjetado será a fonte das pulsões de vida e amor” (Cintra & Figueiredo, 2004, p.84)

Assim, é durante a posição depressiva que surge a possibilidade de conter e elaborar a realidade psíquica, portanto, trata-se de uma posição importante para o desenvolvimento psíquico e para a capacidade de amar e reparar. Mas qual a relação na elaboração desta posição e o luto? No seu trabalho *O luto e as suas relações com os estados maníaco-depressivos*, Klein (1940/1996) refere que o grande trabalho da posição depressiva passa pela elaboração das angústias psicóticas. Logo, o trabalho de transformar ansiedades paranoides em ansiedades depressivas criará a base para o surgimento do sentimento de amor, culpa e do desejo de reparação do objeto amado (Vieira & Cintra, 2015). Os mesmos autores referem: quando existe maior integração de impulsos libidinais e agressivos, a ordenação é sentida como uma vitória contra o sentimento de caos interior. É durante a infância que a criança enfrenta um longo

processo de separação dos pais onde conquista a sua autonomia psíquica e a sua identidade. Desta forma, aprende a abrir mão de inúmeras idealizações, desde os pais ideais aos sonhos de perfeição pessoal. Como Cintra e Figueiredo (2004) afirmam “os ídolos e os ideais precisam morrer e renascer modificados”, e prosseguem afirmando que “a transitoriedade de tudo obriga, constantemente a fazer o luto do momento presente para obter acesso ao momento seguinte” (p.92).

Existe a eventualidade de o indivíduo em luto retornar contra si próprio o ódio que sente pela pessoa amada perdida. Este mesmo ódio faz com que a pessoa antes amada e perdida passe para o papel de perseguidor, baloiçando a crença nos objetos internos bons, perturbando o processo de idealização. Desta forma, a morte do outro é sentida como uma vitória, originando o triunfo e aumentando a culpa. Klein (1949/1950, cit por Grinberg, 2000) defende que, no luto normal, quem atua é a culpa depressiva que tende à reparação dos objetos, enquanto no luto patológico a culpa persecutória é a responsável pela modificação dos objetos em persecutórios, impedindo a sua restauração. Assim, Klein (1949/1950, cit por Grinberg, 2000) acredita que o luto patológico tem como característica o facto de o sujeito não ter estabelecido bons objetos internos, não conseguindo, assim, adquirir um sentimento de segurança no seu mundo interno.

É nesta direção que a autora afirma que existe uma diferença primordial entre o luto e os estados maníaco-depressivos. Estes últimos nunca venceram a posição depressiva infantil, ou seja, os maníaco-depressivos não conseguiram, na infância precoce, estabelecer objetos internos bons que os conduzissem a sentir segurança interna (Nobre, 2011).

Para Coimbra de Matos (2007), o luto consiste numa reação normal à perda de um objeto importante, uma fase transitória e necessária de readaptação do investimento a novos objetos. O autor afirma que no luto consta não haver uma regressão avaliável, ao contrário da melancolia que prende em si uma exigente regressão oral-narcísica onde existe uma introjeção ambivalente do objeto perdido. Coimbra de Matos (2007) contraria Freud, afirmando que não existe sentimento de inferioridade no luto, e, fundamentalmente, o sintoma primordial é a tristeza. O autor aproxima o luto da depressão reativa, característica da reação de uma personalidade de estrutura genital ou pós-edipiana, à perda de um objeto privilegiado. Falamos, então, de *depressibilidade*, ou seja, da qualidade de se poder deprimir (Coimbra de Matos, 2007). O sujeito provido de uma boa saúde mental, consegue fazer o trabalho de luto. Segundo Coimbra de Matos (2007), no luto não há perda da autoestima, com exceção do luto infantil, onde a criança tende a sentir a perda do objeto como uma prova de desafeto, mesmo em caso de morte, ou em adultos que desenvolvem um luto patológico, com carácter de depressão, onde acreditam que o objeto morreu porque se deixou morrer, por não gostar de si.

Coimbra de Matos, em *O Desespero* (2007), estabelece assim importantes fases no trabalho de luto que estão intimamente ligadas ao “processo de desligamento do objeto de amor perdido” (p. 203), e assim relacionadas com a descompressão da agressividade. Inicialmente o sujeito passa por um *período de autoagressividade*, no qual os sentimentos de culpa são centrais, podendo acentuar-se um comportamento masoquista no luto patológico; seguidamente, sucede a *fase de reação paranóide*, onde o sujeito procura encontrar possíveis responsáveis pelo ocorrido, e, por fim, a *fase de ressurgência* da expansividade pessoal, onde há a orientação da agressividade para o objeto perdido, havendo a emergência de afetos de valência negativa, outrora recalcados, assim como os restantes aspetos negativos que fazem parte de qualquer relação.

Assim, segundo o autor, a melancolia trata-se, então, de “uma reação patológica de uma personalidade marcada pelo extremo, ainda que inconsciente, de dependência objetal” (Coimbra de Matos, 2007, p. 45), no qual o paradigma adjacente é o abandono do objeto. O autor chama a atenção para o facto de que, tanto no luto como na melancolia, se assiste a uma reação que bloqueia em si semelhanças no plano dos sintomas, a uma perda de um objeto privilegiado, reconhecível e representável como autónomo. Acontece que, relativamente a estas perdas, no luto normal, há de facto uma perda objetal, enquanto que, no luto patológico há uma perda narcísica. Em termos de comparação, Coimbra de Matos (2007) relembra que o sintoma principal da depressão é o abatimento, aquando que no luto, é a tristeza. Esta tristeza aparece quando se perde algo ou alguém a quem se estava fortemente ligado. Na depressão normal, o sujeito tende a sentir maioritariamente raiva e revolta e, na depressão patológica, predomina o abatimento e a culpa.

Em suma, ambos os processos, luto e melancolia, caracterizam-se, a nível psíquico, por serem um estado de espírito visceralmente doloroso, onde se manifesta um desinteresse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, os outros e a si mesmo, e pela inibição de quase todas as funções (Grinberg, 2000). No luto a autoestima não é atingida mas encerrada numa falta de interesse pelo mundo externo, pelas atividades que anteriormente se realizavam, é o mundo que se torna vazio, sem cor, aquando que, na melancolia é o *eu* que fica diminuído, sem forças, sente-se desprezível, a autoestima diminui drasticamente, afetando o *eu* que, consequentemente, vai empobrecendo (Freud, 1917/1969).

A dor que o adulto sente está ligada à perda real de uma pessoa real, sendo que o que o ajuda a vencer essa dor é a pré estabilização de um bom objeto interno (Grinberg, 2000). Worden (1998, cit por Nobre, 2011) refere que apenas o retorno da pessoa amada constituiria

o reconforto para a pessoa em luto. É então importante refletir sobre o facto de a dor sentida ter, como motivo principal, a falta da presença.

Surge um irrefreável sentimento de perda de um amor que outrora esteve presente mas, cujos vínculos, obrigatoriamente, se quebraram sem que a pessoa tivesse qualquer controlo (Carneiro, 2011). Sabendo que o processo de luto implica uma desvinculação forçada pelo desaparecimento físico da pessoa amada, com a permanência interna que a representa, como mencionado por vários autores ao longo deste trabalho, consideremos que esta desvinculação consistirá, num processo não patológico, um desligar progressivo da imagem investida.

Assim, com culpa ou sem culpa, como é que esta perda consegue ser amenizada – ou reparada?

2.2. Reparação

“A reparação é o elemento mais forte dos impulsos construtivos e criativos.” (Hinshelwood, 1991/1992, p. 456)

2.2.1. *Self e o luto*

Em contraste com a teoria das relações de objeto, a psicologia do *self* coloca o *self* no centro do desenvolvimento, ao invés da internalização das relações interpessoais. Nas teorias das relações objetais, o *self*, é consolidado e construído a partir de objetos externos que a criança introjeta. Já a psicologia do *self* define *self* como uma estrutura inata, duradoura da personalidade, provida do seu próprio desenvolvimento. Desta maneira, o *self* possui organização, iniciativa e potencialidades, valorizando a autoestima e dando propósito e significado à vida da pessoa (Wolf, 1988, cit por Goldstein, 2001).

Assim, Kohut (s.d., cit por Elson, 1987, cit por Dias, 2006) dedicou os seus estudos à teoria do *self* explicitando que na origem da sua formação está a relação com a mãe que admira a criança e é sentida por ela como completamente perfeita. Fundamentalmente, um dos processos de desenvolvimento do *self* consiste, então, na internalização dessa mesma admiração de outros objetos significativos, assim como na internalização da perfeição e dos ideais vistos pelos outros. Desta maneira, a internalização ocorre à medida que é possível verificar frustrações inevitáveis e desejáveis entre a criança e os outros objetos significativos. Ocorrendo estas frustrações de maneira progressiva, o desenvolvimento do *self* processa-se também normalmente, assim como a capacidade de se relacionar. É na entrada da vida adulta que ocorrem as maiores exigências psicossociais que fazem despoletar quadros de grande

sofrimento psicológico e emergir a vulnerabilidade do *self* (Elson, 1987 cit por Dias, 2006).

Kernberg (1976) adotou a teoria das relações de objeto de Klein e relacionou-a com a construção de díades de representações psíquicas de imagens de *self* e de objeto com origem na relação da mãe com a criança, desenvolvendo, posteriormente, relações triangulares múltiplas. O autor enfatiza, então, a construção simultânea de representações do *self* e representações de objeto, ou objetos internos. Desta maneira, a representação do *self* deriva da integração de múltiplas imagens do *self* e as representações de objeto derivam de uma integração mais compreensiva dos outros a partir das múltiplas imagens do *self* evoluindo ao longo do desenvolvimento do indivíduo. Em suma, para Kernberg (1976), a teoria das relações objetais centra-se no estudo do mundo intrapsíquico, ou seja, no estudo das reações de objeto internalizadas. Gabbard (1994/1998) corrobora esta teoria, afirmando que o *self* apresenta um papel primordial no que diz respeito às relações com os objetos. Winnicott (1993, cit por Guanaes & Japur, 2003) destaca, tal como os autores supracitados, o papel das relações primárias, dando primazia à função materna. Assim, “(...) o *self*, que não é o *ego*, é a pessoa que eu sou, que é somente eu, que possui uma totalidade baseada na operação do processo maturativo” (Winnicott, 1971 cit por Guanaes & Japur, 2003).

Então, se o *self* é o que define a pessoa na sua individualidade e subjetividade, ao falarmos de perdas, conseguimos compreender até que ponto esta quebra de relações com os objetos de amor, e a ideia da própria perda de si, atingem o equilíbrio do mundo interno do sujeito. Quando ocorre a perda objetual, é inconjurável o sofrimento, a dor, ou, até mesmo em determinadas ocasiões e sujeitos, a negação deste acontecimento.

Juntamente com todos estes sentimentos está o receio e a preocupação do que essa perda possa vir a provocar no *self* de quem sofre (Grinberg, 2000), pois uma quebra de laços provoca, irrevogavelmente, alterações naquilo que se é. A manifestação da dor perante a perda do objeto pode ocorrer devido a dois motivos: primeiro, porque há dor pela perda da porção de *self* que desapareceu juntamente com o objeto; e, em segundo lugar, porque ao perder esse objeto, o *ego* empobrecerá (Grinberg, 2000), perdendo-se uma parte do *self* e, por isso, não havendo a possibilidade de se conseguir investir noutros objetos. Neste seguimento, Klein (s.d.; cit por Grinberg, 2000) confirma que o sujeito é confrontado com a necessidade de elaborar lutos pelos seus objetos e, igualmente, por si mesmo.

2.2.2. *Reparação do self e reparação do objeto*

O conceito de reparação nasceu com Melanie Klein e é descrito na obra de Laplanche e Pontalis (1967/1970) como um mecanismo “pelo qual o indivíduo procura reparar os efeitos

produzidos no seu objeto de amor pelos seus fantasmas destruidores. Este mecanismo está ligado à angústia e à culpabilidade depressivas: a reparação fantasmática do objeto materno, externo e interno, permitiria superar a posição depressiva garantido ao ego uma identificação estável com o objeto benéfico” (p.581). A reparação não constitui então uma posição separada, mas sim uma modificação progressiva da ansiedade depressiva, não se tratando assim de um mecanismo de defesa por ser mais uma modificação do que uma fuga à ansiedade (Delgado, 2012). Assim, a reparação deverá ser situada como uma estratégia de administração dos impulsos e não de defesa contra os mesmos, ou, como postula Grotstein (1983, cit por Delgado, 2012), um mecanismo de aceitação.

A experiência de reparação é vista como uma experiência de tolerância da perda e da culpa, da mesma maneira que assume a responsabilidade pela perda e, ao mesmo tempo, sente-se que nem tudo está perdido. Tanto a angústia como a culpabilidade têm cariz depressivo. Assim, é com a possibilidade de consertar, arranjar e restaurar que se mantém a esperança e se promovem esforços para corrigir essas mesmas coisas (Delgado, 2012), e elaborar e superar a posição depressiva, proporcionando uma identificação estável com o objeto.

O conceito de reparação, constitui-se como bastante significativo para a compreensão do ato criativo (Chasseguet-Smirgel, 1984, p.399). Existe, portanto ligação do termo de reparação ao conceito de criatividade. Este impulso de criar nasce da necessidade de reparar o objeto perdido no momento em que, mais tarde, em contraste com a posição paranoide, é experienciado na sua totalidade e constância; ou seja, quando os bons e maus aspetos do objeto são apreendidos de um modo sintético (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 399), o reconhecimento do caráter global do objeto confronta o sujeito com a sua própria ambivalência, levando-o a reconhecer a coexistência do bem e do mal em si. Durante este processo surge o sentimento de culpa, no qual as ideias persecutórias ainda não desapareceram por completo devido ao medo de vingança pelos ataques ao objeto. Este medo, simultaneamente com a culpa, irá fazer com que o sujeito tente reparar o objeto, sendo que o ato criativo constitui-se como um dos modos privilegiados para a execução da reparação (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 399). É, portanto, aquando o momento da posição depressiva que a criança se depara com situações como o desmame e a separação, onde começa a ver a mãe como um objeto total e o transforma em símbolos para que seja possível a enfrentar a ausência do objeto primário (Klein, 1930 cit por Mancia, 1990, p. 158). Em retrospecto, na conceção de Klein, a criatividade humana, é condição para que ocorra a reparação da imagem deteriorada das figuras parentais (Mancia, 1990).

2.3. Criatividade

“A verdadeira diferença entre a construção e a criação é esta: uma coisa construída só pode ser amada depois de construída, mas uma coisa criada ama-se mesmo antes de existir.”
(Charles Dickens)

2.3.1. Sobre a criatividade

A dificuldade no estudo acerca da criatividade incide principalmente na sua definição. Trata-se, portanto, de um conceito controverso, uma vez que varia consoante o modelo teórico proposto. Criatividade implicará necessariamente uma obra artística? Dependerá de talentos inatos ou de primeiras experiências primordiais?

Semanticamente, criatividade diz respeito “à capacidade de dar existência a alguma coisa (...) através da imaginação ou do pensamento, de tirar alguma coisa do nada (do não existente), de estabelecer relações até aí não concebidas no meio, de inventar, de descobrir algo novo, de inovar” (Delgado, 2012 p. 27-28). Perestrello (1997) defendeu que a criatividade é um património potencialmente universal no ser humano, aquando que a criação artística, científica, filosófica e tecnológica é uma forma de criatividade que poucos privilegiam. Para Winnicott (1970 cit por Perestrello, 2005, p. 59), haveria criatividade até no modo de viver, na medida em que, para o autor, criatividade “consiste em ser capaz de manter, durante a vida, algo que pertence à experiência infantil de criar o mundo” (cit por Amati-Mehler, 1997, p. 613). Já para Morgan (1997, cit por Brennan, 2015), a criatividade surge como o poder de engendrar, produzir e não apenas reproduzir o que já estava lá, mas de criar o que ainda está por vir.

Mas em que se distingue a criatividade artística da criatividade quotidiana? Segundo Amati-Mehler (1997), quando falamos de criatividade artística estamos, fundamentalmente, perante duas correntes principais de pensamento: uma de desejos e fantasias derivadas da área do conflito pulsional; e outra referente a uma área mais primitiva e indiferenciada da organização psíquica, regida por um funcionamento onnipotente, fusional e mágico, consistindo assim numa interação dinâmica progressiva e regressiva entre processos primários e secundários. Exige um percurso que vai desde os fenómenos psíquicos até ao próprio ato de criar, onde, primeiramente, o artista começa por organizar e construir o seu mundo interno para mais tarde construí-lo simbolicamente (Mancia, 1990).

O ser humano não se restringe ao princípio da realidade, tentando sempre retirar da sua experiência humana algum prazer, na medida em que, quando o perde, tenta sempre recuperá-lo de alguma forma (Freud, 1914, cit por Andrade, 1997, p.583). Foi na tentativa de elaborar a

perda da onipotência do narcisismo primário, onde o prazer é desmedido, e o contacto com a frustração que Freud atribuiu a origem da criatividade (1911, cit por Andrade, 1997, p. 583). Segundo Freud, as fantasias estão profundamente ligadas às pulsões e procuram encontrar gratificação para os seus desejos frustrados. Na perspectiva do autor, o artista compreende como elaborar seus desvanios de maneira a perderem o que, neles, é pessoal demais e repele os estranhos, possibilitando que os outros participem de seu prazer. Além disso, o artista possui o poder de modular determinado material específico até que este se torne uma imagem fiel de sua fantasia; e, sobretudo, sabe como vincular uma carga tão grande de prazer a essa representação de sua fantasia inconsciente que, pelo menos no momento, sobrepuja e mantém em suspenso as repressões (1916, (cit por Amati-Mehler, 1997, p.613).

Winnicott (1971, cit por Santeiro, 2000) foi o primeiro psicanalista a focalizar os seus estudos na temática criatividade. Para Winnicott (1971, cit por Santeiro, 2000) o brincar é visto caracteristicamente como uma atividade onde flui a liberdade de criação tanto da criança como do adulto. Situa-se num espaço que não é nem o da realidade psíquica, nem o da realidade externa, mas sim num espaço potencial existente entre mãe e bebé – o transicional. Brincar e ser criativo no trabalho analítico são colocados como sinónimos, como extensões de um mesmo processo.

Melanie Klein (1930/1996), na sua obra *A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do ego*, referenciou dois aspetos importantes: a simbolização como um processo criativo e evolutivo e a forma como uma lacuna na capacidade de formação de símbolos pode afetar o desenvolvimento egóico. Segundo a autora, a nossa visão do mundo torna-se mais abrangente se novos objetos puderem representar simbolicamente os antigos (Carper e Hills, 1997 cit por Buisel, 2011). Assim, a ligação do ego aos poucos objetos iniciais só cresce através do desenvolvimento de vínculos simbólicos, onde é o desenvolvimento de vínculos simbólicos que permite que o ego permaneça ligado aos objetos primários. Klein (1930/1996) alegou que o simbolismo, para além de ser o fundamento de toda a fantasia e de toda a atividade sublimatória, é também a base da relação do sujeito com a realidade externa pois acredita que este contacto se deve ao deslocamento simbólico do contacto com os objetos internos. Assim, embora a autora não foque a criatividade como uma temática específica, descreve o processo criativo como tentativa de restauração de danos causados a objetos, sejam internos ou externos, quando de “um ataque a ou por parte de perseguidores em fantasia” (Klein, 1929/1981).

Segal (1981, 1991) também relaciona a criatividade com desejos de restauração e recriação do objeto, onde os sentimentos de perda e culpa estariam na base tanto desse desejo

de recriação do objeto amado e perdido quanto da sublimação. Para Segal (1981/1991), a verdadeira simbolização constitui-se como uma relação tripartíada entre o simbolizado, o que funciona como símbolo e a pessoa para quem o último representa o primeiro. O *self* e o objeto são vivenciados literalmente como a mesma coisa, tendo um carácter fusional. A não distinção entre *self* e objeto leva, por sua vez, à perda da capacidade de fantasiar e simbolizar. Se a distinção entre dois dos três termos (*self*, objeto e símbolo), pré-condição para que ocorra fantasia e formação de símbolos, se perder, o mesmo acontece com a capacidade de formar símbolos verdadeiros (Carper e Hills, 1997, cit por Buisel, 2011). Enquanto que para Melanie Klein esta falha ao nível da simbolização se deve, essencialmente, à ansiedade avassaladora quanto ao conteúdo do objeto, para Segal atribui-se à confusão entre *self* e objeto.

Mancia (1990), em sua teoria, defende que a criatividade humana é um processo que induz à formação do *self* e do mundo interno do homem, a par de variados fatores e das posições propostas por Klein - esquizoparanóide e depressiva. Segundo o autor, a capacidade que a criança tem de neutralizar os seus sentimentos destrutivos, lidar com as suas frustrações, manter separado o “bom” e o “mau”, integrando-os, e, conseqüentemente, crescer emotivamente, é o reflexo de uma notável atividade criativa, onde a sede não passa só pela simbolização e pelo pensamento, mas também pela formação do mundo interno e dos seus valores (Mancia, 1990). Trata-se de um percurso evolutivo que é seguido por frequentes ataques e reparações, estando a sua capacidade para lidar com todo este processo dependente da função continente da mãe. A criação consiste num trabalho de formalização, na qual a obra de arte irá dar sentido à forma num processo de identificação projetiva das partes do *self* no objeto artístico que, após introjetado, passa a fazer parte do seu património emocional, uma vez que se insere na dinâmica relacional dos seus objetos internos (Mancia, 1990). Por sua vez, também Gaddini (1985, cit por Amati-Mehler, 1997) afirmou que a criatividade nasce da necessidade de recriar experiências primitivas de fusão e separação com o objeto primário, que permanecem fundamentalmente inconscientes, e às quais o ego e as suas partes mais conscientes conferem forma, através dos processos secundários e testes de realidade Assim, para o autor, o artista move-se no sentido de representar artisticamente o *self* (em vez de representar apenas o objeto ou as figuras parentais), resultando assim num conhecimento subjetivo do *self* (Amati-Mehler, 1997).

Para rematar, segundo Hagman (2009), a criatividade é, então, uma maneira de pensar, de sentir, de estar dentro de uma linguagem simbólica. É um processo dialético em que o artista altera o meio, infunde objetos com subjetividade e envolve o novo objeto subjetivo, ativa e psiquicamente. Assim, a criatividade artística não é apenas algo que o artista faz, um

passatempo ou ocupação, é uma maneira de estar no mundo e de experimentar a vida interior e externa. O ato criativo é inseparável do *self* e, ao longo do tempo e do esforço, torna-se o principal meio de autoexperiência do artista e auto relação com o mundo e outras pessoas (Hagman, 2009). De acordo com Bollas (2010, cit por Morais, 2016) a arte é um método de abertura para áreas da sensibilidade e uma forma de transferência da realidade psíquica para outro campo. Assim, podemos ver a arte como produto de uma realidade interna psíquica, materializada e transferida para a realidade externa (Morais, 2016). A materialização de algo residente no inconsciente é precisamente dar forma a algo que não pode ser processado, ou pensado, mentalmente, e será o movimento de colocar fora o que está dentro, o que nos leva a associar a obra criativa a uma espécie de identificação projetiva que transforma a realidade (Hagman, 2009).

2.3.2. *Criatividade e reparação do self*

O ato criativo poderá representar a reparação de um dano físico, real ou imaginário, do próprio artista ou de um objeto de amor (Buisel, 2011). Assim, os dois tipos de reparação podem existir em diferentes atividades criativas no mesmo indivíduo. A reparação do *self* pode, inconscientemente, representar uma mutilação sadomasoquista do objeto que conduz ao conflito e à reparação do self (Joel, 1991 cit por Buisel, 2011). Existe um impasse entre ataque e reparação no processo criativo que é originário do sadismo inato enquanto expressão das pulsões de morte que operam na criança desde o seu nascimento (Mancia, 1990). De acordo com a teorização kleiniana, o impulso criativo tem as suas raízes na posição depressiva e nos sentimentos de reparação presentes no artista (Mancia, 1990). Entende-se por processo de reparação, a necessidade do artista de recriar os seus objetos internos, e lhes dar, separando-os de si, uma nova realidade e uma vida independente.

Chasseguet-Smirgel (1971, cit por Mancia, 1990, p. 166), alegou que o ato criativo emerge da necessidade de reparação do próprio sujeito, invés do objeto. Ou seja, para a autora, é considerado criativo apenas o ato que procura a reparação do *self*, referindo ainda que todo este processo se trata de uma formação reativa, mais do que uma sublimação, conceituado por Freud (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 399). Nas suas variadas definições, Freud inclui vários elementos invariáveis onde qualquer que seja o objetivo, o objeto ou a direção, o impulso sublimado irá esvaecer de forma adequada. Esta noção de descarga de impulsos opõe a sublimação aos mecanismos de defesa, particularmente, à formação reativa (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 399). A criação tem uma função que vai além da sublimação. Assim, a atividade criativa é usada para ter acesso à própria integridade do sujeito passando por um espectro de descarga do impulso sublimado

(Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 399). A autora prende a criação à procriação, salientando o momento de internalização da figura parental, a renúncia da pré genitalidade e a aceitação do universo paternal como as pré-condições necessárias para uma criatividade autêntica (Joel, 1991 cit por Buisel, 2011). A capacidade de procriar encontra-se associada ao ato de criar, na medida em que, da mesma forma que a mulher gera os seus próprios filhos, o artista também ele dá vida, cria novos mundos. A renúncia da pré genitalidade refere-se à necessidade que um artista tem de se afastamento do mundo psicológico primitivo.

Assim, Chasseguet-Smirgel (cit por Delgado, 2012) questiona o porquê da criação artística originar frequentemente sentimentos de culpa na medida em que estaria integralmente concordante com o *superego*. A autora distingue então dois tipos de criação em relação à reparação: a que enriquece e satisfaz o *ego* e a que, de facto, repara o objeto, afirmando também que são distintos os dinamismos psicoemocionais cujo alvo é a reparação do *self* e do objeto.

“Para o sujeito, o ato criador que visa a sua própria reparação implica uma descarga das pulsões sádicas de um modo sublimado. Pelo contrário, o ato criador que edifica o objeto repousa (...) no recalçamento destas mesmas pulsões sádicas e na mobilização de formações reativas” (Chasseguet-Smirgel, 1977 cit por Delgado, 2011, p. 101)

Por sua vez, Hanna Segal apresenta uma visão diferenciada, na medida em que para a autora a reparação verdadeira, criativa e completa é aquela que, ao contrário do que postula Klein, tende a restaurar o objeto ao invés do *self*. Segal (1952) afirma que o desejo de restaurar e de recriar são a base da sublimação e de uma posterior criatividade. Para a autora, as fantasias depressivas dão lugar ao desejo de reparar e restaurar, e tornam-se um estímulo para o desenvolvimento somente na medida em que a ansiedade depressiva possa ser tolerada pelo *ego* e o sentido da realidade psíquica retido. Havendo pouca crença na capacidade de restauração, o bom objeto externo e interior é sentido irremediavelmente perdido e destruído, os fragmentos destruídos transformam-se em perseguidores e a situação interna é sentida sem esperança (Segal, 1952). Para Segal (1991/1993) a diferença entre restaurar o objeto e o *self* caracteriza a diferença entre a relação do artista e a do psicótico, afirmando que é o facto de “a obra de arte representar primariamente o objeto e não o *self*, implica que o artista pode visualizar uma separação entre si próprio e a obra acabada. Ele pode terminá-la e passar para a próxima” (p. 279). É, então, necessário a permissão que o objeto se separe novamente para que seja possível superar as ansiedades depressivas e o processo de reparação. Segundo a autora, o artista nunca

estabelece uma identificação total com a sua obra, daí que este consiga ter algum desprendimento objetivo, a par de uma atitude crítica em relação à mesma. Segal (1993) tem como base da criatividade a formação de símbolos, onde a arte funciona pela busca de expressão simbólica, diferenciando dois tipos de formação de símbolos: a equação simbólica (que faz parte do pensamento concreto do esquizofrénico) e a representação simbólica (em que o símbolo representa o objeto). Assim, se o objeto estiver separado, é permitido uma diferenciação entre o mundo interno e o externo e existe uma separação clara entre realidade e fantasia. A obra não se funde com o artista e o próprio não se identifica completamente com ela, os seus objetos da fantasia.

“A perceção interna do sentimento mais profundo da posição depressiva – o sentimento de que o seu mundo interno está estilhaçado – é o que leva o artista a precisar recriar algo que seja sentido como um mundo completamente novo. Isso é o que todo o grande artista faz – cria um mundo.” (Segal, 1993, p. 96)

É, portanto, a partir deste sentimento de quebra que se desenvolve o processo que leva à reparação aliada ao impulso de criação. A autora refere que a verdadeira reparação envolve o reconhecimento da agressividade e que não pode haver arte sem agressividade, continuamente afirmando a constante ligação à criação de símbolos – o objeto criado de outra forma que “o mundo que o artista cria é criado de outra forma” (Segal, 1993, p. 104). A recriação simbólica relaciona-se com as vivências do artista, com a sua realidade interna (que poderá estar “estilhaçada”) e externa. Desta maneira, e fazendo a ponte com a teoria kleiniana, a capacidade de reparação – revivida também no luto – e as fantasias inconscientes estão intimamente ligadas ao impulso criativo. O impulso de reparar que provém da culpa face à perceção de ter magoado os objetos da fantasia infantil, são a base para as nossas produções artísticas (Baptista, 2008).

2.3.3. *Processo de criação em obras literárias*

Freud (1908/1996, p.135-143) focalizou a criatividade como estando relacionada com a criação literária, afirmando que a origem dos primeiros traços de atividade imaginativa provinha da infância com o *brincar*, declarando, então, que a criatividade adulta seria tida como uma “transformação” do brincar infantil. Segundo o autor, o escritor criativo é, então, homólogo da criança que brinca, pois criam mundos próprios e reajustam os elementos do seu mundo de maneira a que lhes agrade, afirmando então, que a escrita funcionará possibilitação da libertação de um prazer proveniente de fontes psíquicas profundas. A par do processo criativo, Freud (s.d.

cit por Carvalho, 2006) relaciona-o com o conceito de sublimação que, já atravessando diversas definições, descreveu-a como um dos destinos pulsionais, um processo transformador do mundo interno do que cria, em algo organizado e prazeroso. Desta maneira, Carvalho (2006) afirma que devemos olhar para a noção de sublimação como algo que nos possibilita examinar o processo criativo da mesma maneira que faríamos para analisar qualquer formação relativa ao campo pulsional. Na dimensão da escrita literária, Carvalho (2006) afirma que podemos descrever os limites referentes ao processo criativo como extremos que tanto se distanciam ou se aproximam, chegando até a misturarem-se com a finalidade de produzir texto.

Para Carvalho (1994) a criação literária procura, numa primeira instância, “recriar a partir do caos, dando forma ao que não tem forma”, afirmando que é frequente a sensação de vazio que prossegue a sensação de perda ou ausência de algo. Assim, a autora contempla a escrita como uma tentativa de restauração e recomposição de algo que falta, chegando mesmo a assimilar esta falta a uma vivência de luto e, por sua vez, a criação literária como uma necessidade de “nomear o inominável” (Morel, s.d. cit por Carvalho, 1994), de dar sentido ao que carece do mesmo, recuperar algo que se perdeu e, até mesmo, representar uma ausência. A criação literária é vista como uma transformação de uma realidade difícil ou sem sentido, onde a ultrapassagem de um outro dentro de nós está relacionado com a escrita através da reparação (Klein, 1975 cit por Carvalho, 1994). Aquando criada e encerrada a obra (ou criação), Carvalho (1994) fala da necessidade de a entregar ao mundo para que nesse possa atuar, servindo então a quatro propósitos: a *eternização*, com o propósito de alimentar uma existência que perdura imortal e marca a ausência do seu criador; a *restauração narcísica* imposta pela castração, onde se reverte a impotência do escritor face à realidade (pois ao escrever acaba por apagar a distância entre ele e o mundo) e com a possibilidade de se transformar em inúmeras possibilidades; o *escoamento da tensão agressiva*, onde a agressividade pela vivência de perda ou de ausência se encontra sublimada; e, por fim, a *transformação* das realidades externas e internas de cariz sofredor.

A criação literária é, portanto, movida pela repetição e transformação, já que é pela escrita que o autor inventa o mundo (e se inventa) e elimina limites, onde “torna possível a impossibilidade de ser” e provém do reconhecimento de que nada mais preencherá o espaço vazio deixado pelo que se ausentou ou se perdeu (Carvalho, 1994). Como a autora afirma, “se a criação literária resulta em uma transformação da experiência subjetiva, é também uma espécie de encenação, cuja concretude é o texto” (Carvalho, 2006). Assim, a autora afirma que quando algo que o escritor viveu dentro de si é exteriorizado e formalizado na escrita, é como se o próprio ato de escrever objetive o que se julga ser o seu conteúdo, revelando assim a escrita

como uma construção do elo frágil que une os aspetos contraditórios da linguagem: o carácter excessivo e onnipotente da vontade de dizer tudo, e o carácter insuficiente que nada pode conter.

2.3.4. *Criatividade, reparação e luto*

Para que se possa compreender a escrita como um processo reparador, há que ter em consideração o ato criador no seu meio relacional, visto que o *self* do escritor não funciona como uma tábua rasa, mas sim, como afirma Delgado, “um envelope ativo e um receptáculo. Deste modo parece razoável tentar captar a função organizadora (reparadora) dos fantasmas ou das impressões gerais por estas solicitações provindas do meio a partir da sua inserção no corpo de texto” (Delgado, 2006, p. 182). Assim, compreendemos que todo trabalho de luto envolve um processo de criação, uma vez que todo o processo criativo traz dentro de si os mecanismos de transformação metafórica desencadeados pelo mesmo. Segundo Vieira e Cintra (2016), um luto bem-sucedido resulta de um processo de transformação do vivido, pelo qual a imediaticidade e a intensidade das experiências vividas são metaforizadas, ou seja, são transformadas em memórias, em formas poéticas, plásticas, musicais ou obras científicas, que podem levar ao surgimento de um novo sujeito psíquico, na medida em que passa a dar novos sentidos à experiência da perda.

Foi, então, em 1952 que no seu trabalho *Uma abordagem psicanalítica da estética*, Hanna Segal nos fala do processo criativo e o seu enraizamento com a aceitação da morte e da perda. Segal (1952) conecta os atos de criação com aspetos da posição depressiva e o consequente impulso de criar com a necessidade de restabelecer uma harmonia interior após o caos interno que se sucede após uma perda ou uma decepção profunda, associando a experiência de luto e a resolução da mesma através da arte. Hanna Segal (1952) fala da tarefa do artista como a criação de um mundo só dele, afirmando que cada artista criativo procura, de facto, um mundo só do próprio. Nesta formulação, a autora oferece uma nova compreensão da formação de símbolos como uma atividade criativa que está associada centralmente ao processo de luto. A criação de símbolos é vista como fornecendo um meio pelo qual o objeto perdido e destruído pode ser reparado e restaurado de uma forma simbólica, ou seja, as dificuldades na representação simbólica estão intimamente ligadas às dificuldades de luto. Em particular, as ansiedades esmagadoras sobre os próprios impulsos destrutivos impedirão, tanto o luto, como a simbolização. No entanto, as dificuldades na simbolização impedirão o luto e aumentarão os sentimentos de serem danificados e prejudiciais (Segal, 1952). Assim, se o luto é o processo de simbolizar a perda e a simbolização depende de uma contenção adequada, as falhas de contenção levarão inevitavelmente a sérias dificuldades em completar o luto.

Parkes e Prigerson (2010, cit por Brennan, 2015) definem o luto como uma atividade criativa pela qual a tentativa de reconstruir uma imagem viável do falecido é a destruição, onde existe uma imagem que transcende as memórias tipicamente idealizadas que tendem a prevalecer imediatamente após o luto, mas que não fornecem uma imagem consistente da pessoa como um todo. Neste sentido, Worden (2009, cit por Brennan, 2015) fala de um luto bem-sucedido, envolve a tentativa de reconstruir o quadro incompleto que se tem do objeto que amamos e perdemos, sendo criativo na medida em que cabe aos indivíduos em luto e sofrimento redescobrir uma identidade separada da vida do amado com quem a sua identidade é muitas vezes entrelaçada de forma indistinguível, bem como para restaurar o amado a um lugar dentro do indivíduo.

Como já mencionado, a perda, numa perspectiva psicanalítica, é um veículo para a emergência da individuação, na qual um sentido do *self* é criado. No seguimento do processo de luto surge uma nova oportunidade de desenvolvimento do *self* e transformação pessoal, sendo que estes elementos são possíveis de existir através de “uma criatividade transformatória”. Esta criatividade permite, então, o recriar ou criar de uma outra e nova forma um sentido do *self* (Brennan, 2015). Não só o luto oferece a oportunidade de tentar entender exatamente o que se perdeu na pessoa que perdemos (Butler, 2004, cit por Brennan, 2015), dado que nunca é suficientemente claro, mas também é uma oportunidade para desvendar os laços intersubjetivos (Benjamin, 1990 cit por Brennan, 2015) como um meio de nos entender. Assim, Elliott (1999, cit por Brennan, 2015) afirma, "as pessoas criam-se através do esquecer e do recordar as suas perdas". O trabalho criativo é necessário ao processo de luto, uma vez que, sem este não há possibilidade de desenvolvimento do *self*, entendimento ou mudança. Sem o processo de luto, não existe capacidade física para a vida criativa e, sem este, não estamos capacitados para a nossa própria morte (Elliott, 1999 cit por Brennan, 2015).

Assim, podemos concluir que a arte nos aproxima da linguagem que não conseguimos alcançar (Bertman, 2000). Todos os artistas ambicionam a imortalidade; os objetos perdidos não somente são trazidos de volta através da arte, mas também ficam para toda a eternidade.

Desta forma, podemos colocar a questão que se prende na seguinte investigação e que pretendemos explorar com a análise das obras que se segue nos capítulos seguintes: com culpa ou sem culpa, como é que esta perda consegue ser reparada? E, se assim o for, será com a necessidade de matar o objeto perdido ou de o manter vivo, e assim o *imortalizar*?

3. MÉTODO

3.1. Delineamento

A realização da investigação incidiu sobre três autores, William Shakespeare, James Barrie e José Luís Peixoto, pelo que, entre as opções metodológicas à disposição, consideramos que este trabalho se aproxima da abordagem de *estudo de caso* (Rey, 2000), uma vez que se foca na singularidade dos autores: indivíduos/objetos de estudo particulares que serão estudados aprofundadamente através da análise de conteúdos escritos por si e sobre os mesmos. Segundo Rey (2000, p. 157), o estudo de caso singular “adquire seu valor para a generalização pelo que é capaz de apostar na qualidade do processo de construção teórica”. O estudo de caso insere-se numa opção metodológica de natureza *qualitativa e exploratória*, sendo que os objetivos da investigação incidem sobre a descrição, descodificação e interpretação (Cassel & Symon, 1994; cit. por Oliveira, 2002) das informações ou conteúdos presentes nos livros “Hamlet”, “Peter Pan” e “Morreste-me”.

Desta forma, é também habitual a designação de *perspetiva qualitativo-interpretativa*, uma vez que assume “primazia da experiência subjetiva como fonte de conhecimento; o estudo de fenómenos a partir da perspetiva do outro respeitando os seus marcos de referência” (Almeida & Freire, 2007, p. 110). Podemos considerar que se trata de, maioritariamente, um *estudo transversal*, uma vez que pressupõe a recolha de dados momentânea (Almeida & Freire, 2007). Contudo, não excluindo a hipótese de se tratar, sob algumas nuances, de um *estudo longitudinal* pela particularidade de incidir em materiais autobiográficos e biográficos, enquanto “expressões narrativas de experiências de vida, possibilitando a ‘criação’ de aspetos ‘reais’ de pessoas ‘reais’” (Denzin, 1989; cit por Gonçalves, 1997, p. 93), na qual se investiga a história de vida dos autores supramencionados.

Trata-se, portanto, de uma *investigação comparativa*, uma vez que se pretendem averiguar as “relações de causalidade” (Almeida & Freire, 2007) entre os fenómenos das obras, ou melhor, entre a temática do luto presente de forma latente nas personagens das obras, e os fenómenos ou pessoas reais com quem os autores se relacionaram. Portanto, uma comparação entre a criação literária e a ligação com as suas biografias. O tratamento da informação será submetido à *análise de conteúdo*, sendo que a sequência metodológica utilizada estará descrita no ponto seguinte.

3.2. Procedimento

A condução do estudo foi dividida em três fases com o intuito de assegurar o rigor, validade e fidelidade intrínseco à investigação, que utiliza, como tratamento da informação, o método da análise de conteúdo. Segundo Vala (1999), não há questões de validade específicas para a análise de conteúdo, no entanto, e como em qualquer investigação, deve conter pormenorizadamente todos os procedimentos e etapas de estudo, de modo a proporcionar a replicação por outros investigadores. Na tentativa de garantir resultados não enviesados tanto pelo investigador como por objetos externos ao estudo, as conclusões interpretativas foram constantemente discutidas com o orientador do presente estudo. Devido ao próprio método de análise de conteúdo, existe a possibilidade de serem encontradas fragilidades metodológicas, na medida em que a subjetividade e interpretação inclui os sentidos contratransferenciais que a aproximação empática do investigador condiciona (Bardin, 1977; Weber, 1987; Rangel, 1997; Vala, 1999; Rey, 2000).

Numa primeira fase procedeu-se à *leitura flutuante* (Bardin, 1977) das obras, com o intuito de estabelecer contacto com o material a explorar. Seguidamente passámos para uma leitura mais atenta das obras, tirando-se paralelamente notas nas margens dos livros, notas estas que são representativas de um “trabalho inicial de seleção e interpretação das informações emitidas” (Ludke & André, 1986; cit por Rangel, 1997, p. 483). Numa segunda etapa de organização dos dados, realizou-se um apanhado das temáticas relacionadas com o processo de luto (apoiada em excertos das obras), sendo cada uma delas “cuidadosamente classificada e repertoriada, de maneira a não se perderem as informações sinaléticas que serão indispensáveis ao longo do trabalho” (Poirier, Valladon-Clapier & Raybaut, 1999, p. 108). Quando discutidos os dados recolhidos, realizou-se uma *descrição analítica* e uma *interpretação referencial* (Bardin, 1977) dos conteúdos, permitindo assim um primeiro contacto clínico com as obras. De acordo com Rangel (1997), esta terceira etapa permite-nos examinar as entrelinhas do discurso para que possamos aceder ao “não dito”, ou seja, o significado latente nas palavras e nas circunstâncias em que se expressam.

Seguidamente, é considerado oportuno a construção das biografias dos autores previamente mencionados, uma vez que a obra é indissociável do seu autor, “cuja identidade configurou, ‘o acontecido guarda fragmentos de verdade na memória dos protagonistas a que não se pode chegar se não no encontro com eles’” (Marinas & Santa Marina, 1999; cit. por Gonçalves, 1997, p. 98). Assim, consideramos que a riqueza da investigação consiste na ponte entre a obra (descoberto o pressuposto que representa uma narrativa autobiográfica) e a

biografia dos escritores. Como afirma Ferrarotti (1988; cit por Gonçalves, 1997, p. 95), a dinâmica do estudo “reside na ‘subjetividade explosiva’ dos ‘materiais biográficos primários’ (...) que deverão ser privilegiados, relativamente aos ‘materiais biográficos secundários’ (toda a espécie de documentos biográficos não recolhidos no quadro de uma interação primária) ”.

Por sua vez, a terceira, e última, fase destinou-se à questão interpretativa e à articulação de conexões significativas, que o método de análise de conteúdo impulsiona.

3.3. Instrumentos

Como instrumentos, o método incorpora as criações literárias dos escritores William Shakespeare, James Matthew Barrie e José Luís Peixoto, respetivamente *Hamlet*, *Peter Pan* e *Morreste-me*, e uma revisão bibliográfica em torno dos autores psicanalíticos que considerámos serem os que melhor abordam os conflitos psíquicos.

4. ANÁLISE DE OBRAS

4.1. “Morrerá tudo quanto vive, passando da natureza à eternidade” – William Shakespeare, *Hamlet*

4.1.1. *William Shakespeare: vida e obra*

William Shakespeare nasceu em Stratford-upon-Avon, Inglaterra, em 1564, batizado a 26 de abril, tendo vindo a falecer em Stratford-upon-Avon, a 23 de abril de 1616, aos 52 anos de idade. Foi um poeta, dramaturgo e ator, sendo considerado como o maior escritor inglês e o mais influente dramaturgo do mundo (Wells, 1997; Bevington, 2002; Greenblatt, 2011). As suas obras perfazem um total de, aproximadamente, 38 peças, 154 sonetos, dois poemas narrativos, e mais alguns versos esparsos, cujas autorias são ainda disputadas. Segundo Craig (2003), as suas peças foram traduzidas para todas as principais línguas modernas e são mais encenadas que as de qualquer outro dramaturgo.

O autor foi criado em Stratford-upon-Avon, terceiro filho de uma fratria de oito irmãos, filho de Mary Arden, provinda de uma família intimamente ligada ao catolicismo, e John Shakespeare, luveiro e subprefeito de Stratford de profissão, que por motivos de adesão ao sistema político-religioso, tendia para o protestantismo anglicano (Manieri, 2013). Quando William tinha 12 ou 13 anos, assistiu a sua família a passar por um momento sensível, ao ver o seu pai ser acusado de quebrar as leis diversas vezes, o que resultou num decréscimo acentuado na segurança económica da família e na descida “humilhante” na sociedade, visível a todos os membros da família e da comunidade (Smith, 2011).

Aos 18 anos, casou-se com Anne Hathaway, com quem teve três filhos: Susanna e os gêmeos Hamnet e Judith. Entre 1585 e 1592 William começou e vingou a sua carreira em Londres como ator e escritor, assim como um dos proprietários da companhia de teatro *Lord Chamberlain's Men*, mais tarde conhecida como *King's Men*.

Reinava Elizabeth I, e Londres vivia uma atividade artística intensa, pelo que se especula que Shakespeare tenha estudado muito e lido autores clássicos, novelas, contos e crónicas, material esse que fora essencialmente fundamental para sua formação de dramaturgo. Este período, chamado de Elisabetano, foi uma época de descobertas, da busca pelo conhecimento científico e da exploração da natureza e da condição humana em si mesma (Marin, 2011). Assim, e como explicita Marin (2011), considerando ou não Shakespeare com uma posição política conservadora, as suas obras – histórias, tragédias e até mesmo seus romances, a par de 63 comédias – refletem a restauração ou manutenção da harmonia civil e o

status quo de um estado legítimo.

Ao longo dos anos, os estudos acerca da vida e obra de William Shakespeare apontaram para a existência de quatro períodos na sua carreira dramaturgica (Campinas, 2011). Até meados de 1590, o seu trabalho é conhecido por comédias, influenciado por modelos de peças romanas e italianas. No segundo período, que se iniciou aproximadamente em 1595, escreveu a tragédia *Romeu e Julieta* e *A Tragédia de Júlio César*, terminada em 1599. Entre 1600 e 1608, aconteceu chamado "período sombrio", onde o autor escreveu as suas mais prestigiadas tragédias: *Hamlet*, *Rei Lear* e *Macbeth*. E em último lugar, aproximadamente entre 1608 e 1613, concluiu principalmente com tragicomédias e romances. Santos (2005) refere-se às personagens *shakespeareanas* como “alguém diferente, na luta da sua afirmação no mundo, o que se prende com a individuação e naturalismo psicológico” (p.64), afirmando que o autor atribuiu personalidades a partir do naturalismo psicológico, através da sua própria capacidade de raciocínio, vista como original e novidade na literatura.

Já em Londres, em 1592, a sua carreira dramaturgica recebeu um notável impulso, quando Robert Greene, crítico e também dramaturgo, publicou uma “crítica invejosa” (Campinas, 2011, p. 58), acerca do autor, que rapidamente motivou um pedido de desculpas e uma retração por parte do editor, além da expressão de admiração provinda de grandes figuras literárias. Foi durante o período de 1592 e 1594 que Shakespeare recebeu o seu primeiro apoio por parte de um patrocinador, o Conde de Southampton, para, imediatamente depois, e como uma das figuras principais da companhia *Chamberlain's Men*, receber ainda mais apoios por parte de entidades nobres, como os da própria Rainha Elizabeth I e, seu sucessor, Rei James I (Campinas, 2011).

Por sua vez, quando o sucesso da carreira de Shakespeare se iniciava e sua popularidade e fama cresciam, o filho Hamnet morreu em 1596, por causas desconhecidas, levando a que o autor regressasse a Stratford para o funeral do filho, e por ali ficasse durante algum tempo a passar mais tempo com a esposa e as filhas. No período de 1597 e 1611, Shakespeare regressou a Londres, no entanto, permanecendo atuante em Stratford envolvido em investimentos no negócio de grãos, onde adquiriu algumas propriedades.

Após 1606, Shakespeare escreveu apenas peças menores, cujas suas últimas três obras foram colaborações com John Fletcher, seu sucessor no cargo de dramaturgo no *King's Men*. Foi então, em 1612, que o autor se retirou, vindo a falecer quatro anos depois, em 1616, no dia 23 de abril, mesmo dia do seu nascimento, por causas desconhecidas. Os restos mortais de William Shakespeare foram sepultados da igreja da Santíssima Trindade (Holy Trinity Church) em Stratford-upon-Avon, com o epitáfio “Bom amigo, por Jesus, abstém-te de profanar o corpo

aqui enterrado. Bendito seja o homem que respeite estas pedras, e maldito o que remover meus ossos¹”, referente ao costume da época onde frequentemente se esvaziavam as antigas sepulturas para que houvesse espaço para novas, costume esse que se acreditava que o autor temia, anunciando assim “maldição” a quem o fizesse através das palavras deixadas no seu túmulo.

4.1.2. *Hamnet*

Hamnet Shakespeare, único filho homem de William Shakespeare e irmão gêmeo de Judith, nasceu a 2 de fevereiro de 1585 e terá sido sepultado a 11 de agosto de 1596, na igreja da Santíssima Trindade (Holy Trinity Church), falecendo assim com onze anos, vítima de causas desconhecidas. Ao contrário de muitos outros, Shakespeare não publicou elegias ou qualquer registo dos seus sentimentos paternos face à perda, pelo que no registo de enterro apenas deixou “Hamnet filius William Shaksper” (Greenblatt, 2004).

Smith (2011) aponta a escrita como potencialmente terapêutica no que diz respeito ao luto de William Shakespeare por Hamnet, afirmando que, ao escrever sobre os potenciais efeitos da sua morte, estes contribuíram para que a intensidade emocional da escrita fosse reconhecida em alguns dos seus protagonistas, na medida em que a criação da ficção nos permite interagir com as nossas próprias narrativas e, assim, explorar outras possibilidades. No entanto, anos antes da morte de Hamnet, o autor já escrevia algumas das suas obras onde refletia uma intensa experiência de profunda perda pessoal (Greenblatt, 2004). Em *King John*, Shakespeare descreveu a personagem de uma mãe tão frenética com a perda do seu filho, ao ponto de ser levada a ideação suicida, semelhantemente, em *Romeu e Julieta*, ambos os pais sofrem pela aparente morte de sua filha; no entanto, em obra alguma, anterior à morte de Hamnet, apareceu o luto de um pai por um filho. Ainda que não saibamos as causas da morte de Hamnet, conseguimos afirmar que, previamente, já Shakespeare escrevia sobre a perda, através da qual Smith (2011) supõe que poderá ser vista como uma espécie de luto antecipado. Como argumenta Mahon (2009), poderá não ser humanamente possível, de forma natural, o ser humano estar pronto para a morte inesperada de um filho, mas certamente, poderá ser considerado um assalto brutal e existencial à psique do dramaturgo. Como Rando (1986, cit por Dreher, 2016) aponta, a falta de apoio social muitas vezes mantém os pais em luto a sofrer a dor de sua perda. Assim, e sem uma comunidade solidária para o ajudar a processar o seu sofrimento, este, para Shakespeare, poderá ter permanecido no fundo, com sinais emergentes em peças escritas durante esse período.

Weis (2007, cit por Dreher, 2016) apontou o paralelo entre o enterro do filho de

Shakespeare e as descrições do túmulo dos Capuletos em *Romeu e Julieta*, escritas pouco depois de sua morte. Por sua vez, Smith (2011) e Wheeler (2000) observaram ecos do sofrimento de Shakespeare em muitas relações pai-filho nas suas histórias, bem como a predominância de mulheres jovens andróginas nas comédias. O elemento comum nas suas personagens Rosalind, Portia e Viola passa precisamente pela transformação de personagens femininas para masculinas, adotando identidades e roupas masculinas, talvez até, como sugere Wheeler, expressando "a fantasia de um pai de transformar a filha sobrevivente no filho perdido" (2000, p. 146). Wheeler (2000) viu a reunião dos gémeos no final da peça *Twelfth Night*, como uma forma de realização de desejos, a restauração do gémeo masculino perdido na imaginação de Shakespeare.

Foi então quatro anos após a morte do filho, em 1600, com *Hamlet*, que o autor apresentou uma obra cheia de morte e luto não resolvido (Smith, 2011), propondo um surgimento de intensas emoções associadas ao sofrimento. Smith (2011) afirma que, olhando atentamente para as peças escritas perto do tempo do falecimento de Hamnet, conseguimos encontrar indícios de sofrimento reprimido face à perda de um filho, até à escrita de *Hamlet*, onde esta repressão já não é mais possível e, assim, emerge. A ligação entre os nomes Hamlet e Hamnet foi inicialmente focada por James Joyce, na sua obra *Ulysses*, inferindo que terá sido a perda de Hamnet que, de alguma maneira, inspirou a criação de *Hamlet* e, segundo Mahon (2009), levou à criação de uma linguagem própria, onde aparecem inúmeras duplicações de todos os tipos de texto, que inferem para presença do gémeo perdido nesta obra.

Desta maneira, partiu precisamente pela semelhança entre ambos os nomes, a decisão de focar o estudo do luto apenas nesta obra, abordando as problemáticas deste processo e a linguagem escrita duplicada como reparação.

4.1.3. O luto em *Hamlet*

*“Num só rosto de pranto contraído,
A discrição emendou tanto a natureza
Que com sensata dor pensamos nele
Sem perdermos lembrança de nós
mesmos.”*

(Shakespeare, 1985, p.17)

Ainda que *Hamlet* não seja uma obra sobre o luto, conseguimos identificar algumas problemáticas ao longo da história que nos remetem para o mesmo, funcionando assim como uma espécie de dor disfarçada (ou sublimada?) em redor de vários personagens e várias características da história.

Na obra *Hamlet*, não só o protagonista, homónimo da peça, enfrenta a morte e acaba a morrer no ato final, mas também sete dos personagens a experienciam, traumáticamente, quer os próprios quer pelos seus entes queridos: Hamlet, Ofélia, Laertes e Fortinbras passam pelo luto dos seus pais; Laertes e Hamlet, mais uma vez, passam pela morte por suicídio de, respetivamente, sua irmã e interesse romântico, Ofélia; Cláudio comete fratricídio; Gertrudes enfrenta a morte súbita do seu primeiro marido, e, por fim, Horácio, testemunha a morte violenta do seu próximo amigo, Hamlet (anexo A). Se pensarmos que todas estas personagens são produto da imaginação de Shakespeare, conseguimos ter acesso a um interior desfragmentado e em profundo sofrimento. Espelhando as muitas facetas do próprio sofrimento de Shakespeare e o seu confronto com a morte, os personagens enlutadas na peça expressam o alcance das emoções associadas ao sofrimento de luto, tais como, a tristeza, raiva, solidão, anseio, dormência, culpa, autorreprovação e ansiedade. Por sua vez, é Hamlet quem as experimenta com mais intensidade, quando no nosso primeiro vislumbre da própria personagem, ele se distingue, isolado no seu sofrimento, tradicionalmente vestido de preto, assumindo perante os restantes – e todo o mundo – que se encontra de luto.

A entrada da personagem Hamlet na peça remete-nos imediatamente para a presença do abatimento, como nos fala Coimbra de Matos (2007) na sua abordagem ao luto, transmitido vividamente quando este se apresenta de preto enquanto todos os outros estão em cores vivas, comemorando o casamento de sua mãe e seu tio, como que salientando a sensação de solidão sentida pelos indivíduos em luto, ao verem toda a vida continuar em seu redor, quando o seu mundo se encontra *de negro* – “(...) todos vestidos festivamente, como vindo da coroação; e no fim de todos o Príncipe Hamlet, de preto, com olhos baixos” (Shakespeare, 1985, p.17). Estamos, então, perante a história de um homem que não consegue progredir com a sua vida emocional, que se encontra parado no tempo, fixo num momento, marcante e de grande dor, da sua vida.

É possível apreender a desintegração do mundo interno ao longo de grande parte do início da obra, não só em Hamlet mas também noutras personagens – “(...) a discrição emendou tanto a natureza que com sensata dor pensamos nele sem perdermos lembrança de nós mesmos” (Shakespeare, 1985, p.17), nas palavras do rei; “Nem o meu negro manto, nem as vestes rituais deste solene luto, (...) me podem exprimir. Pois os sinais parecem, podem ser representados e fingidos, são apenas a veste e o aparato do luto, mas o que está em mim excede o gesto” (op., cit., p.21) nas palavras do próprio Hamlet, face à morte da personagem também chamada de Hamlet, antigo rei e pai do príncipe. O sentido de identidade e a própria integridade do *self* encontram-se comprometidos, e o autor chega a ter de recorrer a elementos do exterior para

expressar e procurar dar sentido ao seu interior, pois o seu sofrimento/angústia *excede o gesto*. Quando falava em melancolia, Freud (1917/1969) mencionava um empobrecimento do ego, onde o mundo interno se tornava pobre e vazio e o sujeito se percecionava desprovido de valor. O mesmo acontece em *Hamlet* quando a personagem homónima da peça refere “Não dou à minha vida o preço de um alfinete” (Shakespeare, 1985, p. 45). O mesmo acontece quando Hamlet perceciona o mundo externo e não lhe consegue encontrar sentido – “(...) os usos deste mundo me parecem gastos, cheios de tédio, inúteis, sem proveito!” (op., cit., p.25); “(...) perdi toda a minha alegria e abandonei os meus costumados exercícios. (...) O meu ânimo foi atingido por um peso tal que a gloriosa forma da terra me parece um estéril promontório” (op. cit., p.87) –, como se projetasse o seu mundo interno para o externo, um mundo pobre e sem apreço que se perceciona, precisamente, como *inútil, gasto* e cansado. Existe, portanto, um desinvestimento do mundo externo, que, por sua vez, o leva a uma diminuição da capacidade de amar, dado que existe inibição de todas as suas funções, não fosse este seu sofrimento sentido como insuportável – “(...) pudesse esta carne demasiado impura desfazer-se, mudar, dissolver-se em orvalho” (op., cit., p.23); “(...) seria melhor que a minha mãe nunca me tivesse dado à luz” (op., cit., p.115).

Ainda que Hamlet rumine na possibilidade da sua não existência, é expressa, na obra, por parte do rei, uma consciencialização de que esta perda é irreversível – “(...) teu pai perdeu um pai que o seu perdera e o descendente fica (...) Não aceitar é crime contra os mortos, contra a natureza (...) desde o primeiro cadáver ao morto mais recente, sempre gritou: tem de ser assim” (op., cit., p.23). Existe, portanto, uma consciencialização por parte da personagem de que a realidade separa os dois personagens, havendo a necessidade de realçar, e moralizar, a natureza da descendência e a irreversibilidade da perda geração a geração.

Assim, surge a tentativa de recuperar o objeto perdido quando o autor traz a personagem falecida em Fantasma (pai de Hamlet), e lhe pede “Vinga o meu assassínio imundo” (op., cit., p.49). Poderemos ver este pedido de vingança como uma tentativa de reorganização, onde Hamlet irá encontrar tranquilidade no seu caos interno e voltar a virar-se para o exterior, uma vez que apreende um novo interesse pelo mundo externo ao procurar recuperar o objeto perdido – “Voarei para minha vingança” (op., cit., p.49). Será a partir desta reorganização que Hamlet estará disponível para uma integração subsequente.

De toda a obra, a aceitação da perda surge quando o autor coloca duas personagens em confronto com as suas finitudes, quando Laertes afirma “(...) e tu, Hamlet, estás morto, nenhum remédio do mundo te pode já curar (...)” (Shakespeare, 1985, p. 253) e, por sua vez, este apreende a sua própria morte diante do seu amigo Horácio “(...) estou morto, Horácio. (...)”

Tivesse eu tempo... aí poderia dizer-vos.”, sugerindo um encerramento que, de certa forma, se apresenta incompleto e a existência de algo que ficou por dizer – uma incompletude na elaboração do processo de luto.

4.1.4. *Os processos criativos em Hamlet*

Como Bosticco e Thompson (2005, cit por Dreher, 2016) e Tyson (2013, cit por Dreher, 2016) afirmam nos seus estudos sobre a perda do objeto, o contar repetidamente histórias sobre o relacionamento com o ente querido perdido funciona como parte vital do processo de luto, ajudando os sujeitos a expressar os seus sentimentos de dor, para que consigam libertar a tensão emocional e, assim, ganhar perspectiva e um maior senso de significado, ao integrar a perda nas suas vidas. Enquanto escrevia esta peça, Shakespeare, tal como o seu protagonista, poderá ter iniciado o seu processo de luto, uma vez que as suas emoções possam ter sido tecidas nas reações de Hamlet e dos outros personagens em luto, resultando, assim, a escrita da peça, como um processo potencialmente terapêutico. Greenblatt (2004) refere que, ao escrever *Hamlet*, Shakespeare criou uma nova forma de tragédia, abrindo a vida interior do protagonista com o poder do solilóquio. Nos solilóquios desta obra, William Shakespeare apresenta uma intensa representação da sua dor, numa luta com contradições, conflitos emocionais e incerteza metafísica enquanto procura um sentido de significado – “ser ou não, eis a questão” (Shakespeare, 1985, p.111) – onde, Honan (1998, cit por Dreher, 2016) afirma, estes apresentam a angústia exposta de forma natural, não transformada, na base da dor sentida pelo munto interno do personagem. Também Shapiro (2010, cit por Oliven & Maggio, 2016) fala-nos dos solilóquios como o meio para chegar à mente devastada de Hamlet, povoada por conflitos não resolvidos, atraindo-nos para uma relação íntima com o falante, onde somos convidados a visualizar o mundo através dos olhos do mesmo.

Honan (1998, cit por Dreher, 2016) afirma que *Hamlet* foi a peça mais longa que Shakespeare escreveu na sua carreira, afirmando que habitualmente eram exigidas apenas 2 horas de espetáculo, no qual esta peça excedeu no dobro. No entanto, isso não impediu o autor de a continuar a escrever, trazendo assim a experiência de dor e luto à audiência, a par de um nível adicional de autodivulgação pública. Dreher (2016) refere que, nos estudos acerca do luto, a divulgação pública do trauma emocional resulta numa maior redução de sintomas e, conseqüentemente, maior cura, que na autodivulgação em privado. Ao combinar a autodivulgação pessoal e pública em *Hamlet*, Shakespeare poderá ter encontrado uma maneira de colocar a sua dor em palavras, o luto pela perda do seu filho, processando a dor e moldando uma conexão perdurável com o seu objeto perdido, enquanto inspirava o público durante

séculos com o poder de sua arte dramática.

No entanto, não foi apenas na apresentação cénica que Hamnet marcou posição nesta obra, uma vez que Mahon (2009) refere existir, ao longo de toda a peça, uma linguagem própria, potencialmente influenciada pela ruminação inconsciente de Shakespeare sobre o filho perdido. Assim, Mahon (2009) referencia a frequente utilização de uma figura de estilo, *hendíadis*, que consiste na expressão de uma ideia, através de dois nomes ligados pela conjunção copulativa *e* (“som e fúria”, “perfume e suprimento de um momento”, “anjos e ministros”) ou seja, *um através de dois*, reforçando a possível conexão inconsciente entre o sofrimento persistente pelo filho e a duplicação linguística ruminativa, inferente, novamente, a Hamnet. Poderão ser estes aspetos incomuns da linguagem, o veículo que carrega o sofrimento e, por sua vez, o expressa?

Ainda Mahon (2009) insiste, que a perda de Shakespeare de *um dos dois* – o seu único filho Hamnet, o componente masculino de gémeos fraternos – será um possível determinante inconsciente do seu favoritismo para a escolha da figura de estilo supramencionada, uma vez que esta mesma lida com os conceitos de um e dois, conceitos estes muito proeminentes em *Hamlet*. O autor afirma que existe relação entre esta mesma escolha de escrita, postulando ainda que um dramaturgo, ao ser confrontado com esta turbulência psicológica, voltaria ao seu repertório pessoal de defesas, em particular a sublimação, para auxiliar o seu sofrimento no luto. As *hendíadis* unem duas palavras para formar um único significado complexo, dando assim à mente um respiro da insistência da realidade de que Hamnet se tornou um objeto do passado, uma perda para a qual não haverá conserto. Se as propriedades formais das *hendíadis* sugerem uma relação inconsciente com os gémeos e a tragédia da morte, o conteúdo de algumas das *hendíadis* em *Hamlet* é sugestivo, também, de uma preocupação com o sofrimento no luto. Por exemplo, uma *hendíadis* surge quando a personagem Gertrudes relata de que maneira Ofélia se afogou:

“E algum tempo à flor das águas a levaram como sereia
E ela cantava versos de canções antigas,
Como alguém que não conhece a própria perdição,
Ou como criatura *nativa e indutada* nesse elemento,
E das águas irmã. Mas seu flutuar não podia durar muito,
Pesados de beber os seus vestidos
Das melodiosas baladas separaram
A mísera e mesquinha e a arrastaram
Para a morte no lodo” (Shakespeare, 1985, p.213)

Shakespeare termina com uma hendiádis, onde imagina Ofélia afogada como "uma criatura nativa e indutada a esse elemento" (p.213), afundando na morte, enquanto canta versões de canções antigas. Mahon (2009) postula que o autor pareceria imaginar o desaparecimento de uma criança – sendo Ofélia uma jovem muito infantil com da idade perto da de Hamnet, se este tivesse sobrevivido até a data da escrita da obra – nos braços “líquidos” da morte, uma imagem regressiva, e simultaneamente reparadora, que liberta o filho morto de um elemento e o coloca noutra, alusivo à imago materna – a água –, um local apreendido como seguro. Surge assim o processo criativo em William Shakespeare, onde a sublimação de um através de dois nasce com processo transformador do mundo interno do autor (Freud, s.d., cit por Carvalho, 2006), organizando-o e, de certa forma, dando-lhe sentido e *corpo*.

Se olharmos para esta obra como uma tentativa de restauração e recomposição de algo que nos falta (Carvalho, 1994), a noção de duplicidade está muito presente, quer diretamente:

“Rainha – Hamlet, tu quebraste *em dois* o meu coração;

Hamlet – Oh, atira fora a pior parte e vive mais pura com a outra metade”

(Shakespeare, 1985, p. 163)

Quer, subtilmente: a peça abre com *dois* sentinelas, Francisco e Bernardo, seguidamente entram mais *dois* personagens, Horácio e Marcelo que falam ter visto o Fantasma *duas vezes* – “Nessa temida visão por nós duas vezes vista” (op., cit., p.7), em *duas noites* – “Dessa aparição que duas vezes vimos” (op., cit., p.7). Já quando Bernardo se refere ao “sino [que] bateu *uma* pancada” (op., cit., p.7), o Fantasma aparece.

Ao pensarmos no processo criativo como a formação de contínuos símbolos (Segal, 1952), esta emerge como o meio pelo qual o objeto perdido e destruído pode ser reparado e restaurado de uma forma simbólica, que, por sua vez, está intimamente ligado às dificuldades de luto. Assim, se, como previamente mencionado na revisão de literatura, o luto é o processo de simbolizar a perda e a simbolização depende de uma contenção adequada, as falhas de contenção levarão inevitavelmente a sérias dificuldades em completar o luto. Assim, Hamnet, de 11 anos e filho de um dos dramaturgos mais influentes da literatura, permaneceu num desejo do seu pai de imaginar a ressurreição do filho – ou a sua continuação – através da expressão dramática do pai, cujo próprio título faz eco do filho numa semelhança particular. O que podemos retirar de um nome? Como já postulado, as palavras que atribuímos a um determinado fenómeno são vistas como uma tentativa humana de dar sentido ao que não é palpável. Assim, e como reforça Mahon (2009), a perda de Hamnet fora sublimada em Hamlet, onde a linguagem

surge como uma tentativa de reparar um *coração partido em dois*, através do duplo manuseamento do luto e da arte – ou, o luto na arte.

Surge então a obra como motor da reparação, onde, quando encerrada, existe a necessidade de a entregar ao mundo para que possa atuar (Carvalho, 1994) servindo o propósito da *eternização*. Na própria obra, a tragédia termina com o personagem principal, e homónimo da peça, a pedir ao seu companheiro Horácio este mesmo propósito que pretendemos descrever:

“Hamlet – Se jamais me tiveste no teu coração, adia um pouco mais a felicidade e respira dolorosamente neste duro mundo, *para contar a minha história...*” (Shakespeare, 1985, p.255)

Neste último pedido, Hamlet ilustra então o que Carvalho (1994) nos apresenta com o conceito supracitado, tendo este o propósito de alimentar uma existência que perdura imortal e marca a ausência do seu criador – ou do objeto sublimado na obra de arte. Tendo em conta que, e como postulado na revisão de literatura, todos os artistas ambicionam a imortalidade, também Hamlet surge presente nesta obra, desaparecendo mais uma vez, mas, pedindo que fiquem *para contar a sua história*.

4.2. “Sabes onde é que puseram a minha sombra?” – James Matthew Barrie, *Peter Pan*

4.2.1. *J.M. Barrie: vida e obra*

James Matthew Barrie, filho Margaret Ogilvy, senhora de uma sólida educação presbiteriana, e de David Barrie, tecelão, nasceu em Kirriemuir, na Escócia, no dia 9 de Maio de 1860, na época em que a Grã-Bretanha acabara de atingir a modernidade económica, social e política, fruto das revoluções industriais que marcaram os séculos XVIII e a primeira metade de XIX. Foi o nono filho de uma legião de dez irmãos, constituída por sete irmãs e quatro irmãos, que cedo se resumiram a oito, uma vez que dois destes faleceram no berço. Sabe-se que Margaret Ogilvy era filha de um pedreiro e sobre a sua mãe nada foi acrescentado. Em 1843, casa-se com David Barrie e as suas tarefas estão condenadas à repetição. É descrita como uma mulher bonita, ativa e de punho pesado na hora de tomar decisões no lar. Comanda a casa e ordena a seita com a verticalidade profissional a que foi destinada. Com uma influência forte da ética de trabalho protestante, existia na família uma grande crença na educação das crianças. Margaret e David eram ambiciosos relativamente a crescer socialmente e, deste modo, educaram os filhos para que atingissem esse mesmo objetivo. Esta ambição em relação a uma educação académica coexistia com a devoção pela igreja (Chaney, 2006).

Os escritos acerca da vida de James Barrie parecem renunciar uma parte da sua existência. Só a partir de certa altura da infância é que a vida de Barrie começa a ser relatada. Parece ter sido esquecido por todos, inclusive por uma mãe que levanta sérias suspeitas da sua condição maternal. Até aos seis anos, James M. Barrie viveu na sombra do irmão David. Este irmão, considerado o menino de ouro da sua mãe, era descrito como uma completa oposição do autor: alto, atlético, charmoso, com ambições de se tornar pároco e uma promessa intelectual, tal como o irmão mais velho, Alexander, enquanto que James era descrito como portador de um corpo minúsculo, que contrastava com uma cabeça e uns pés demasiadamente grandes (Chaney, 2003; Birkin, 2006), com um rosto infantil que traduzia a descrença e a inferioridade transmitida. Fora então esta clivagem que situava Barrie e David em extremidades opostas que definiu a sua vida até aos seis anos de idade.

Em Janeiro de 1867 ocorreu um desastre que marcou profundamente a sua infância de o seu irmão David, morreu aos treze anos, num acidente de patinagem no gelo, após uma queda que lhe fraturou o crânio. Esta situação agravou-se ainda mais pelo luto profundo da mãe, a qual, segundo o autor, ficou doente durante vários meses, sendo levantada a hipótese de ter perdido a capacidade psicológica para cuidar dos restantes filhos (Chaney, 2006). Toda esta depressão que Margaret atravessava deixou marcas profundas na vida do filho mais novo, o

qual, numa tentativa de confortá-la, refere ir até ao seu quarto, evocando-o nas seguintes palavras: “O quarto estava escuro, e ouvi a porta a fechar-se e nenhum som a vir da cama, eu tinha medo e mantive-me firme. Suponho que estava com uma respiração muito ofegante, ou talvez eu estivesse a chorar; passado algum tempo ouvi uma voz indiferente que nunca tinha sido indiferente anteriormente dizer – “és tu?” – penso que o tom me magoou pois eu não respondi, e depois a voz disse mais ansiosamente – “és tu?” – outra vez. Pensei que ela estivesse a falar com o rapaz morto, e disse numa baixa voz de solidão – “não, não é ele, sou só eu” – depois ouvi um choro e a minha mãe virou-se, apesar de estar escuro eu sabia que estava a estender os seus braços” (Barrie, 1896, p.10).

Para Margaret, a morte deste seu filho foi sentida como uma enorme tragédia. Assim o dá a conhecer o próprio autor, ao escrever uma obra sobre a mãe, intitulada *Margaret Ogilvy* (1896), na qual afirma que a morte do irmão levou-o a adotar comportamentos que, de alguma forma, permitissem cativar a sua mãe e, assim, mostrar-lhe que continuava vivo e precisava dela. Assim, apesar de James M. Barrie se ter empenhado em que a mãe esquecesse o filho falecido, não conseguiu concretizar esse objetivo, começando assim a comportar-se como o irmão, para que nem Margaret reconhecesse as diferenças entre os dois, vestindo as suas roupas e adotando os seus trejeitos (Barrie, 1896, pp.12-13). Apesar de toda a sua dedicação, o autor assumiu que, mesmo durante os vinte e nove anos que Margaret sobreviveu ao filho, este nunca foi esquecido e que, enquanto ele se tornou adulto, David permanecia a mesma criança de treze anos (Barrie, 1896, pp.14-15).

Segundo Chaney (2006), James tentou ser visível aos olhos da família, especialmente da mãe, inventando histórias que, mais tarde, acabavam transformadas em pequenas atuações para a família. E, quando não estava a encarnar a vida de David, inventava outras partes de si próprio, escrevendo com base em histórias que a mãe lhe contara sobre a sua própria infância, durante a qual, e com pouco mais de seis anos, teve de se tornar numa mãe substituta para o irmão, tratando igualmente das lides domésticas como se fosse uma mulher adulta (Barrie, 1896), características que Barrie aproveitou como pormenores para construir as futuras personagens das suas obras.

Aos treze anos, James partiu da sua cidade natal para estudar na *Dumfries Academy*, onde era visto como alguém estranho, ridicularizado por ser baixo e por passar muito tempo a ler. Foi então nessa época que passou a interessar e dedicar-se pelo teatro e literatura, fazendo amigos com os quais deixou de imaginar sozinho e passando a ter inúmeras aventuras criativas. Segundo o próprio, foram os cinco anos mais felizes da sua vida, apesar de que “nada do que acontece depois dos doze interessa muito” (Barrie, s.d., cit por Birkin, 2003, p.8). Aos dezoito

anos, em 1878, deixou a Academia de Dumfries e retornou a sua casa em Kirriemuir, com a intenção de se tornar escritor, planos não partilhados pelos desejos da sua mãe que continuamente lhe dizia que, se David fosse vivo, teria prosseguido com os estudos na universidade. Assim, James ingressou na Universidade de Edimburgo para estudar jornalismo, no entanto, esse período contrastara dramaticamente com os cinco anos anteriores, uma vez que fora assolado pela solidão. Apesar de ter passado por um período que contribuiu para o aumento da sua timidez, os seus projetos para se tornar escritor não foram enfraquecidos. Houve, no entanto, uma altura em que chegou a ponderar ele próprio tornar-se pároco, mais uma vez, para tentar agradar à sua mãe.

Ainda que, por influência da sua irmã mais velha, James tenha trabalho no *Nottingham Journal*, como colunista principal, durante dois anos após a conclusão da sua licenciatura, a literatura continuava a ser a sua prioridade e em 1888 escreveu o seu primeiro romance, *Better Dead*, seguido de, em 1891, *The Little Minister*, sendo reconhecido na primeira página do jornal *National Observer*. Uma das suas tendências na escrita, tal como já acontecera anteriormente com a morte do irmão, era diversificar o seu próprio Eu, fazendo-se passar por diversas pessoas ao mesmo tempo. Posteriormente, o autor assumiu que as suas primeiras obras relatavam as suas experiências de vida, nomeadamente encarnando quase sempre as personagens e começando a comportar-se como elas.

Após o consentimento de Margaret, J. M. Barrie casou-se com a atriz Mary Ansell em 1894, depois de se terem conhecido quando ela desempenhou um papel numa das suas peças, no entanto, este casamento, do qual não nasceu nenhum filho, terminou em divórcio passados 15 anos.

Foi, então, em 1898, que o autor conheceu o casal Sylvia e Arthur Llewelyn Davies, com quem desenvolveu uma relação muito próxima, que viria a deixar marcas para o resto da sua vida, principalmente no que se refere aos seus cinco filhos (George, John, Peter, Michael e Nicholas), que o inspiraram para recolher apontamentos para construir obras futuras.

Em 1903, começa a trabalhar na peça de teatro *Peter Pan* (na altura ainda não tinha esta designação). O primeiro esboço, intitulado de *Anon*, retrata o lar Darling e a prometedora visita de Peter. De seguida, são acrescentados dois novos atos, levando Barrie a reformular o nome para *Peter and Wendy*. Barrie invoca a sua infância perdida numa perfeita mistura com a infância dos três irmãos. Aparece a famosa Terra do Nunca como um lugar restrito às crianças e à mais autêntica diversão.

Anos mais tarde, tanto Arthur como Sylvia Llewelyn morrem vítimas de cancro, e cabe a J. M. Barrie tornar-se o tutor dos filhos do casal, tendo, pois, mais uma vez a possibilidade de

desempenhar vários papéis, tais como, os de mãe, pai, irmão, melhor amigo e guardião. Durante seis anos ficou responsável pelas crianças, até que, um por um, à medida que iam crescendo e criando a sua própria identidade, deixavam de depender do seu guardião. O autor sentiu alguma dificuldade em aceitar a independência dos jovens e, principalmente, o facto de deixarem de ser crianças, apesar de grande parte da sua infância ter permanecido eternizada através de Peter Pan – principalmente pelos nomes dos personagens. São vários os relatos de amigos dos irmãos, os quais referem que, quando se deslocavam a casa destes, o autor nunca lhes dirigia a palavra e recebia-os com grande indiferença (Birkin, 2003; Chaney, 2006).

Na sua obra *The Body in the Black Box*, que não fora publicada, James fala na primeira pessoa e afirma que apenas através do seu reflexo na janela consegue ter certezas da sua existência; sendo então o livro uma luta para que possa ser visto pela sociedade em que se insere, aí sim, tem a certeza que realmente existe. Chaney (2006) hipotetiza que esta obra possa ter sido uma alusão à própria realidade da mãe, isto é, “J. M. Barrie procurava o seu reflexo nos olhos da mãe, mas a mãe, a única pessoa que realmente lhe interessa, não consegue vê-lo, nem mesmo após a morte de David” (p.60).

J. M. Barrie faleceu em 1937, vítima de pneumonia. Deixando um legado, que faz, muito provavelmente, parte do imaginário de crianças, mas também de adultos, em todo o mundo, servindo-lhes de motivo de criatividade, recordação e felicidade.

4.2.2. O luto em Peter Pan

“As estrelas são lindas, mas não podem tomar parte ativa em coisa nenhuma, estão condenadas a olhar eternamente o mundo sem nada fazer.”

(Barrie, 1993, p.32)

Por se tratar de um livro categórico da fantasia, a análise do luto será abordada de forma diferenciada, comparativamente com as restantes obras, uma vez que o sofrimento pela perda surge maioritariamente disfarçado e sublimado, algumas vezes precisamente pelo seu contrário. Desta forma, e tendo em conta as diferentes personagens e cenários, foi possível identificar problemáticas relacionadas com o luto.

Desde cedo que Barrie fora confrontado com a morte pelo que, juntamente com o profundo desinvestimento parental, não lhe restou “outra possibilidade que não seja a de a sentir como algo próximo e constante. A morte como a resposta a todas as adivinhações. A morte como companheira de jogos, a morte como um jogo em si mesma” (Fresán, 2008, p. 316). Deste modo, surge uma história, na qual a Terra do Nunca condensa todos estes vividos, como uma viagem obscura ou um anúncio latente que para além da ilha não haverá outro lugar mais

sensacional. Surgem temáticas como a morte e luta pela vida – personagem Peter Pan e a sua luta contra o Capitão Gancho –, a par de solidão e culpabilidade – iminentes nos Meninos Perdidos e no casal progenitor de Wendy, Michael e John, e ainda toda uma elaboração de sofrimento que persiste fragmentada e simbolizada transversalmente em todos os personagens, que, com as suas reações nos conseguem remeter para uma negação, um confronto e uma defesa contra o sofrimento – um menino que se recusa a crescer, mas, que se autodenomina “capitão” (Barrie, 1993, p.44) dos *meninos perdidos*; ou, dos objetos perdidos para a morte.

Como postulado na revisão de literatura, o luto envolve o afastamento da vida “normal”, uma vez que existe a perda de interesse pelo mundo externo e o sujeito vira-se para o próprio, para o seu mundo interno. Barrie (1993) criou a Terra do Nunca como uma ilustração disso mesmo, uma vez que a descreve como “(...) um mapa do pensamento de alguém. (...) Mais ou menos uma ilha, com assombrosas manchas de cor aqui e ali, com recifes de coral e navios piratas ao largo, com selvagens e covis secretos, e gnomos que são quase sempre alfaiates; com grutas por onde passa um rio, príncipes que têm seis irmãos mais velhos, uma cabana quase a cair (...) tudo isto bastante confuso, principalmente porque nada pára quieto” (Barrie, 1993, p.14) e ainda “É claro que as Terras do Nunca são bastante variadas” (op., cit., p.14) – ou seja, podemos olhar para a Terra do Nunca como um espelho do mundo interno: um lugar próprio de cada um, altamente subjetivo e povoado, particularmente, por objetos compensatórios da falta subjacente à perda do objeto.

Assim, é possível apreender a criação da própria personagem Peter Pan, homónima da obra, como uma defesa contra a tristeza proporcionada pela reação à morte – “(...) quando as crianças morriam ele as acompanhava durante uma parte do caminho, *para elas não se assustarem*” (Barrie, 1993, p.16) – ou seja, Peter Pan surge com a função de contenção, proporcionada pelo bom objeto internalizado, uma vez que é criado precisamente com a ideia de acompanhar crianças, leiam-se sujeitos inocentes e carentes de afeto, pela viagem que é a morte. Ainda assim, Peter Pan é descrito como alguém que “nas suas relações com os outros é inábil, não tem qualquer noção dos sentimentos das pessoas e é sexual e afetivamente ignorante” (Vasconcelos, 2009, p. 92), assemelhando-se assim ao que, na literatura, falamos de inibição de qualquer atividade associada a pensamentos sobre o objeto perdido e da perda da capacidade de amar.

A solidão surge simbolizada nos chamados Meninos Perdidos – que “são as crianças que caem dos carrinhos de bebé quando as amas se distraem. Se ninguém vier reclamá-las no prazo de uma semana são mandadas para muito longe, para a Terra do Nunca (...)” (Barrie, 1993, p.44), onde Peter afirma “e o capitão sou eu” (op., cit., p.44) e ainda que “mas sentimo-

nos muito *sós*”. Se olharmos para Peter Pan como uma personificação da morte (ainda que com a função reparadora contra a mesma), conseguimos depreender a sensação de solidão e a inevitabilidade da mesma. Afinal, a Terra do Nunca é “(...) um tanto escura e assustadora à hora de deitar (...)” (op., cit., p.61) e, ainda que exista um *capitão* a governar a mesma com a função cuidadora – uma tentativa de consolar o mundo interno *escuro e assustador* –, surge um desmoronamento do ego – ou uma certa confrontação –, quando afirmam o sentimento de “(...) *insuportável tamanha solidão*” (op., cit., p.66).

Ao longo de toda a obra, é visível uma confrontação com a morte, particularmente quando a personagem Capitão Gancho conta como perdeu o seu braço direito para um crocodilo específico, “(...) que desde então me tem seguido, por todas as terras e todos os mares, a lamber os beijos na esperança de comer o resto.” (op., cit., p.83), acrescentando ainda o facto de que este engoliu “(...) um relógio que lhe faz tiquetaque na barriga, de maneira que antes de ele chegar eu ouço o barulho e fujo.” (op., cit., p.83). Se olharmos para o relógio como simbólico da inevitável passagem do tempo, conseguimos depreender que existe um contínuo confronto com a morte e, por sua vez, uma tentativa de escapar da mesma – ou do sofrimento que provém dela –, no entanto, surge um *superego* que recorda – “Um dia destes – disse Smee – o relógio pára de trabalhar e o crocodilo apanha-o.” (op., cit., p.83), e ainda teme – “Não podia ser o cair da noite, mas o que aí vinha era tao sombrio como o anoitecer. Pior: o que quer que fosse que toldava o ar não chegara ainda, mas transmitiria às ondas aquele estremecimento, *como a anunciar a sua chegada.*” (op., cit., 116).

Surge então a negação da morte, em particular, quando Peter afirma o porquê de ter fugido para a Terra do Nunca – “Eu não quero *nunca ser crescido*. (...) Quero ser sempre um menino pequeno para poder brincar.” (op., cit., p.41), recorrendo à busca eterna da inocência, ficando no seu estado infantil. Como Klein (1940/1996) postula, é necessário que o individuo retorne ao estado infantil para que o luto seja elaborado, remetendo então a necessidade da criação de um ambiente psíquico cujas relações de amor e gratidão sejam predominantes, para que seja possível a elaboração da posição depressiva. Desta forma, surge Wendy, que acaba por ser um auxílio externo que Peter vai buscar, permitindo-lhe, com a sua presença, colmatar a falha que teima em não cicatrizar – “Às vezes [Peter] chegava a casa com a cabeça envolta em ligaduras, e então Wendy lastimava-o e lavava-lhe as feridas em água morna, enquanto ele contava uma história estonteante” (op., cit., p.86). Poderemos hipotetizar que Wendy ilustra o necessário bom objeto a ser internalizado, uma vez que, segundo Cintra e Figueiredo (2004), este consiste na experiência de satisfação introjetada e convertida numa fonte de bem-estar e segurança, ou que é uma “experiência de encontro entre a necessidade da criança e o que o

ambiente pode efetivamente proporcionar a ela” (p.84). Se olharmos para Wendy como a perfeita personificação de figura materna – “Wendy – disse Peter – podias-nos aconchegar os cobertores, quando fosse noite.” (Barrie, 1993, p.48); “Podias-nos remendar a roupa, e pôr-nos bolsos nos fatos. Nenhum de nós tem bolsos.” (op., cit., p.49); “Finalmente uma senhora para tomar conta de nós” (op., cit., p.89); “Trouxe finalmente uma mãe para todos vós.” (op., cit., 90) –, conseguimos depreender que este bom objeto, fonte das pulsões de vida e amor, não só não teria sido internalizado, mas, por sua vez, é procurado e integrado na vida psíquica – Terra do Nunca –, preparado para lutar contra o sentimento de caos interior.

Por sua vez, a aceitação subsequente é visível após todo o enredo de luta entre o Capitão Gancho e Peter – “Qual dos dois sairá vitorioso?” (op., cit., p.76). Na história, o Capitão Gancho obriga Wendy a despedir-se das crianças, após todos, à exceção de Peter, terem sido capturados pelo Capitão Gancho. Enquanto se preparavam para os lançar à água, começou a ouvir-se o tiquetaque do crocodilo. No entanto, quem trepava o navio não era o crocodilo, mas sim Peter, que foi abatendo alguns piratas que se iam atravessando no seu caminho, escondendo-se dentro do camarote. No fim da batalha, o Capitão atira-se do barco, acabando por morrer dentro da boca do crocodilo, que seguira Peter – o tempo inevitavelmente passa, e a morte inevitavelmente chega. É, por sua vez, quando Wendy e os irmãos voltam para casa, acompanhados pelos Meninos Perdidos, que é possível contemplar a aceitação face à perda do objeto – “(...) a única alegria que lhe estava *para sempre* vedada” (Barrie, 1993, p.223), “É triste dizê-lo, mas todos foram perdendo, gradualmente, *a capacidade de voar.*” (op., cit., p.229). O autor encerra o enredo com a volta dos três irmãos ao seu lar, onde dois pais, em sofrimento, incansavelmente aguardam o regresso dos filhos – “A janela tem de estar sempre aberta para eles, *sempre, sempre.*” (op., cit., p.218).

4.2.3. Os processos criativos em *Peter Pan*

Na obra *Peter Pan*, James Barrie teve a oportunidade de elaborar e digerir a natureza do seu conflito psíquico através do seu ego inconsciente (Freud, 1908/1996) que, por sua vez, lhe proporcionou uma visão outrora renunciada em virtude dos sucessivos lutos e perdas que vivenciou. Barrie, através da fantasia e de uma resposta maníaca, ou delirante, vislumbrou uma hipótese de cura (Lacan, 1971 cit por Oliveira, 2009), demonstrando um desejo, e movimentos positivos, de autonomização num esforço de renascimento.

Ao falar dos criadores literários que criam as suas obras espontaneamente, sem base em material pré-existente, Freud (1908/1996) refere a constante existência de um herói cativante da atenção do leitor, leia-se *ego*, que pode ser “descrito interiormente, como se o autor

estivesse dentro do seu psiquismo e observasse as outras personagens exteriormente” (p.55) – ou a clivagem que o escritor faz do seu próprio ego, fragmentando-o em vários egos parciais, que, por sua vez, se refletem na personificação dos vários heróis.

A clivagem é particularmente visível nesta obra de James Barrie – “Sininho não era totalmente má: ou melhor, neste instante era totalmente má embora noutras alturas fosse inteiramente boa. As fadas *só podem ser uma coisa ou outra*, porque infelizmente, sendo tão pequeninas, só têm lugar para um sentimento de cada vez.” (Barrie, 1993, p.68). Vigora-se, então, a mobilização de mecanismos de defesa mais primitivos, para que consiga expelir do *self* os conteúdos assustadores e indesejados, como forma de se proteger da realidade externa que o invade de uma ansiedade persecutória intolerável, produzida pelo instinto de morte (Klein, 1946). Assim, o uso maciço da projeção e das identificações projetivas conduziram Barrie a “um esvaziamento progressivo das capacidades do ego, de perceber, pensar e conhecer, como também as projeções se fragmentam e múltiplos pedaços menores que são expulsos no ambiente exterior sob a forma que Bion denomina como ‘objetos (ou fragmentos) bizarros’ (...)” (Zimerman, 1995, p. 133 cit por Oliveira, 2009). Esta realidade é bastante evidente, quando Barrie cria um personagem – Peter Pan – sem qualquer noção dos sentimentos dos outros e “sexual e afetivamente ignorante” (Vasconcelos, 2009, p. 92). Assim, a fragilidade entre as posições esquizoparanóide e depressiva conduziram o autor à formação de condensações que – com recurso à projeção – funciona para representar e colocar os conflitos, ansiedades, angústias e frustrações de forma expressa (como vemos com a produção da obra). Barrie procura um mundo ideal quando produz a sua obra criativa, “produzindo uma fantasia de satisfação do desejo” (Segal, 1975, p. 27) que visa o afastamento da insuportável realidade interna – o seu irmão faleceu e a sua mãe ficou com ele.

Assim, criou uma personagem cuja “obstinada vontade de permanecer criança” (Cataluccio, 1992 cit por Carotenudo, 2004, p. 85) realiza o que, no fundo, nunca lhe foi proporcionado: a possibilidade de ser criança onde devia – o mesmo que aconteceu com David, o seu irmão. É de notar que na ficção da obra, o autor cria um próprio mundo mágico onde a personagem personificadora do seu irmão pode permanecer imutável, tal como deixou o mundo, e, ainda, lhe urge a necessidade de lhe apresentar o colo materno – Wendy. Barrie perante o violento desinvestimento e a traumática dupla perda objetal, “suspende o processo de luto (...) A não-aceitação da perda mantém-no na condição crónica de desespero” (Coimbra de Matos, 2007) e este vê-se impedido de introjetar um objeto interno coeso e/ou perceber o objeto na sua totalidade, “tornar-se-á um objeto parcial se, em consequência das deceções aos seus apelos (...) tiver de clivar em boa e má mãe (...) como forma de sobreviver à dor que ela lhe traz” (Sá,

2006, p. 111, cit por Oliveira, 2009). A boa e má mãe surgem em Wendy e Sininho: ambas figuras femininas no mundo perdido que é a Terra do Nunca e com características absolutamente opostas – “Peter – Não foi lá muito simpática. Disse que tu eras uma rapariga grandalhona e feia, e que ela era a minha fada.” (Barrie, 1993, p.36).

A ideia de clivagem e *duplicidade* surge, portanto em toda a obra – “(...) surgiam [nos olhos do Capitão Gancho] *duas* manchas rubras que os iluminavam (...)” (op., cit., p.74); “(...) trazia na boca uma boquilha que ele próprio concebera e lhe permitia fumar *dois* charutos ao mesmo tempo.” (op., cit., p.76); “Qual dos *dois* sairá vitorioso?” (op., cit., p.76). Por sua vez, a sombra aparece como a perfeita ilustração deste mecanismo. Nos estudos de Jung (2007), a sombra surge como a “parte negativa da personalidade” (p.58); isto é, a soma das propriedades ocultas e desfavoráveis, das funções mal desenvolvidas e dos conteúdos do inconsciente pessoal – ou, um prolongamento de nós que é escondido, negado mas que acaba por emergir. A sombra surge em *Peter Pan* a fugir dos pés do personagem principal – “Sra. Darling examinou a sombra com todo o cuidado, mas era uma sombra vulgaríssima.” (Barrie, 1993, p. 21). Ao lembrarmos a história de vida do autor, conseguimos olhar para a sombra como uma metáfora do seu crescimento: Barrie sempre viveu à sombra do irmão e, agora, escreve sobre uma sombra que tenta fugir. Se olharmos para Peter como a metáfora do seu irmão perdido, estamos perante um apelo de atenção à figura materna, ainda que a hipótese estivesse remota – “Peter julgava que ele próprio e a sua sombra, assim que se aproximassem um da outra, se juntariam como água (...)” (Barrie, 1993, p.34), e ainda, “Wendy (...) coseu a sombra ao pé de Peter”. Estamos, portanto, perante uma tentativa de fuga e subsequente busca por individuação que, por sua vez, é trazida de novo, pela figura materna, passando a redundância, à *sombra* do personagem principal – ou um espelho do que aconteceu com Barrie e a sua mãe, aquando a perda do irmão, uma mãe mergulhada na melancolia e no seu luto que clamava por David quando James aparecia.

Como afirma Coimbra de Matos (2002), é através da fantasia e do sonho que podemos experienciar e, por sua vez, resolver alguns pensamentos que foram reprimidos na nossa consciência. Poderá ter sido *Peter Pan* a forma que Barrie arranjou para devolver o irmão à mãe e, assim, resolver a falha maternal subjacente à sua existência? É através da criatividade que o autor teve a possibilidade de partilhar com o público os seus “desejos insatisfeitos e esperanças abortadas por pressões diversas do quefazer pragmático” (Coimbra de Matos, 2002, p.429), uma vez que, e segundo o mesmo autor, uma mente insatisfeita vai acabar sempre por criar e recriar novas coisas para seu próprio espanto e até mesmo entretenimento, “para mais facilmente e melhor mudar o mundo que habitamos” (p.431).

Assim, por muito que Barrie fizesse teatros para a sua mãe – como um bebé que procura animar a mãe deprimida –, é através da obra e da criação do personagem que este entrega ao mundo a sua parte mais frágil e fragmentada. Como se elaborasse o seu luto e a falha materna à *sombra* do seu irmão, que nunca vai crescer, acaba por inventar uma história para animar a *mãe morta* pela melancolia do seu luto pelo filho, rica em aventuras, para que ambos – a mãe e o irmão – possam continuar a (sobre)viver no tempo – “Sabes onde puseram a minha sombra?” (Barrie, 1993, p.34).

4.3. “Ficou o teu sorriso no que não esqueço, ficaste todo em mim.” – José Luís Peixoto, *Morreste-me*

4.3.1. *José Luís Peixoto: vida e obra*

José Luís Peixoto nasceu no dia 4 de Setembro de 1974 em Galveias, Ponte de Sor, Portugal, onde viveu até aos 18 anos, que considera como a “primeira metade da minha vida” e também “a mais marcante”, onde criou “os primeiros vincos” (Peixoto, 2015). É o terceiro filho de uma fratria de três, sendo que as restantes são irmãs mais velhas, uma com mais 13 anos e outra com mais 8 anos. Ainda que tenha crescido num local sugerido a grandes ligações à dureza da agricultura e do trabalho, afirma ter crescido num seio de muito afeto (Peixoto, 2015).

Segundo o autor, foram as irmãs que o influenciaram no seu contacto com a literatura, uma vez que a irmã mais velha lecionou as disciplinas de Português e Francês e, segundo as mesmas, já em novo a sua vida rodava à volta dos livros. Conta a sua mãe, Alzira Peixoto, que “a melhor prenda que podia ter era um livro de banda desenhada” (Furtado & Santos, 2011), afirmando que, mesmo quando ainda não sabia ler, já era fascinado por livros e pedia muitas vezes à mãe que lesse as palavras, às quais não tinha ainda acesso.

Segundo o próprio, quando era novo, não ambicionava ser escritor, uma vez que, morando no interior de Portugal, existem certas áreas, na opinião de José Luís Peixoto, que não são acessíveis, sendo uma delas a escrita. Em contrapartida, desejava ser cientista ou inventor, ainda que a sua mãe acreditasse que nele já residia o desejo de criar, que mais tarde se veio a refletir na escrita.

Aos 18 anos de idade, sai da vila do Alto Alentejo, onde nasceu e cresceu, e parte para Lisboa, onde se licenciou em Línguas e Literaturas Modernas (Inglês e Alemão) na Universidade Nova de Lisboa. Após terminar a sua licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, na variante de estudos ingleses e alemães, foi professor em várias escolas portuguesas e na Cidade da Praia, em Cabo Verde. Em 2001, dedicou-se profissionalmente à escrita, atividade que mantém até hoje, buscando a sua inspiração e influência a autores como Fernando Pessoa (particularmente no período da sua adolescência), Rui Belo, José Saramago e António Lobo Antunes. O autor considera que, em toda a sua escrita, existe uma influência considerável das gerações que o precederam, sendo que uma dessas grandes influências é o seu padrinho, que nasceu em 1890 e que, por diversas vezes, contou-lhe histórias desse tempo, o que enchia o autor de imaginação. Exemplo da marca destes testemunhos na sua escrita é o

livro intitulado *Cal*.

Com 22 anos de idade, em 1996, é pai pela primeira vez de um rapaz, com o nome de João, sendo que este primeiro filho nasce um ano após o falecimento do seu pai, de mesmo nome. Para o autor, esta foi a altura em que deixou de ser filho para passar a ser pai. Como tal, e na sequência da morte de seu pai, escreve o livro *Morreste-me*, que considera ser uma obra sobre o luto, mas, simultaneamente, também sobre o amor entre um filho e um pai, ficando assim como um exemplo da sua grande ligação com o pai e com o filho João.

Em 2001, acompanhando um imenso reconhecimento da crítica e do público, foi atribuído o Prémio Literário José Saramago ao romance *Nenhum Olhar*, que acabaria por ser incluído na lista do *Financial Times*, em 2007.

Por sua vez, em 2002, destaca-se como sendo o primeiro autor português a ser convidado para a residência de escritores na *Ledig House*, em Nova Iorque, na sequência de ter representado Portugal em diversos locais pelo Mundo, tais como Madrid, Paris, Zagreb, Frankfurt, entre outros.

Em 2004, volta a ser pai e em 2007, *Cemitério de Pianos* recebeu o Prémio Cálamo Otra Mirada, destinado ao melhor romance estrangeiro publicado em Espanha. Com *Livro*, venceu o prémio Libro d'Europa, atribuído em Itália ao melhor romance europeu publicado no ano anterior, e em 2016 recebeu, no Brasil, o Prémio Oceanos com *Galveias*. As suas obras foram finalistas de prémios internacionais como o Femina (França), Impac Dublin (Irlanda) ou o Portugal Telecom (Brasil). Na poesia, o livro *Gaveta de Papéis* recebeu o Prémio Daniel Faria e *A Criança em Ruínas* recebeu o Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores. Em 2012, publicou *Dentro do Segredo, Uma viagem na Coreia do Norte*, a sua primeira incursão na literatura de viagens.

Quando questionado sobre o escrever, Peixoto (2015) afirma que vê na escrita uma forma de expressão do seu princípio mais essencial. Veio cortar com imagem estereotipada dos escritores portugueses, devido à sua postura com o público e à sua imagem pautada por uma indumentária de cor preta e o uso de *piercings*. Esta diferença é sentida pelo mesmo, levando-o a sentir-se diferente dos outros escritores. Contudo, considera que, hoje em dia, esta diferença é aceite pelo público português. Descreve-se como “não sou muito ligeiro” (Furtado & Santos, 2011), uma vez que escreve livros com o objetivo de confrontar as pessoas, envolvendo-as e colocando-as em causa, através do uso da provocação.

O seu trabalho é notável e percorre várias áreas das artes, passando pelo teatro, letras de canções, colaborações com a imprensa, fotógrafos, coreógrafos, artistas plásticos e joalheria. É, portanto, um dos jovens romancistas de maior destaque na Europa na atualidade. Sendo que os

temas mais constantes nas suas obras passam pela morte, pelo tempo, pela família e pelo amor.

4.3.2. O luto em *Morreste-me*

“Deixaste-te ficar em tudo. Sobrepostos na mágoa indiferente deste mundo que finge continuar, os teus movimentos, o eclipse dos teus gestos. E tudo isto é agora pouco para te conter.”

(Peixoto, 2009, p.20)

Na obra literária *Morreste-me*, é possível observar uma atenuação da dor e da angústia à medida que o leitor vai avançando na leitura do livro. Existe uma percepção da elaboração da perda, sendo possível observar algumas fases do luto pelas quais o narrador vai passando (Nobre, 2011). Assim, conseguimos depreender que, inicialmente, o autor aparenta não aceitar a perda – “Tu impossivelmente morto. Pai.” (Peixoto, 2009, p.27). Como previamente descrito na revisão bibliográfica, Freud (1915) defendia que o luto normal se caracterizava por um mundo pobre e vazio, onde o estado de espírito era de extremo penar e, inclusive, leva a um desinvestimento do mundo externo, conduzindo-o, assim, a uma diminuição da capacidade de amar, uma vez que todas as suas funções estão inibidas. Ao longo do texto é possível observar essa mesma descrição, uma vez que o autor se descreve como triste, recorrendo a elementos da natureza para descrever a sua dor na sua vivência sensorial – “escuro”, “negro”, “frio”, entre outras. Partindo desses adjetivos, conseguimos chegar à vivência de como é percecionado o mundo interno do sujeito, uma vez que o autor perceciona o externo para caracterizar o interno, ou seja, um interior que se encontra *escuro, negro, frio* – e vazio.

Ao longo de toda a obra é possível observar momentos em que a figura paterna, ou seja, o dito objeto perdido, é idealizada – “O ar com que lutavas, lutavas sempre (...)” (op. cit., p.11), uma vez que somos confrontados com a imagem de um pai doente e enfraquecido – “Falávamos quase esquecidos pela tua doença” (op. cit., p.36) ; “Pai, que nunca te vi tão vulnerável, olhar de menino assustado perdido a pedir ajuda” (op. cit., p.36). Tal como afirma Pequeto (2005), para além do pai, tudo o que o rodeia é simultaneamente idealizado, uma vez que são continuamente referidos os bons momentos, a família pretendida e até mesmo as punições, que aparecem como algo justo e correto – “(...) Pai que te esforçavas a sair da cama, e aguentavas dores para estares minutos connosco, e nesse início de noite pegaste na tua neta. E estávamos, falávamos quase esquecidos da tua doença quando, com a pouca agilidade, te levantaste e, entregando a menina à minha irmã, disseste a velhaca fez-me chichi no colo. Pai, inocente. A esticares a menina à minha irmã e nós a vermos o sangue a alastrar-se nas calças e no casaco do pijama” (Peixoto, 2009, p.36).

Parece haver uma necessidade de enfatizar as características positivas da figura masculina, a fim que o próprio narrador possa no futuro ser também detentor destas mesmas, para que lhes possa dar continuidade. Podemos ver essa idealização e, conseqüente, tentativa de continuidade como uma função reparadora do objeto perdido, uma vez que a representação interna haveria sido danificada pelo processo da perda. Assim, os movimentos identificatórios face ao pai, aparecem num escalar de demonstração de fraqueza até uma valorização em todas as vertentes, estando fortemente representados quando o narrador veste o casaco do pai e coloca o relógio no seu pulso – “Abri a bracelete do teu relógio e fechei-a no meu pulso. Ainda as marcas de suor, ainda tu” (op. cit., p.42). À luz da teoria de Klein (1987), estes movimentos são exemplo do que a autora chama de identificação introjetiva, ocorrendo, assim, através do investimento num objeto de amor externo que é introjetado no *Eu*. Desta forma, o autor veste as roupas do pai e, ao ver-se ao espelho, vê refletido uma imagem que não é a sua, mas sim a do seu pai – “(...) Vesti as tuas roupas e olhei-me no espelho sobre a cómoda. No reflexo, encontrei-te, vi-te passar a mão rapidamente pelo cabelo e alisar a roupa no corpo e acertar o colarinho da camisa” (op. cit., p.39). Segundo Nobre (2011), poderíamos olhar para este excerto como uma “concretização alucinatória do narrador em se transformar no seu objeto interno”, no entanto, a mesma autora afirma, e atenta ao facto de que, o relógio colocado no pulso continua a dar as suas voltas, remetendo-nos para o presente – um presente onde este pai, este objeto perdido, já não existe. Desta forma, existe uma consciencialização por parte do narrador de que a realidade o separa do pai, ainda que este relógio prossiga no tempo, podemos olhá-lo como mais uma lembrança de que o tempo continua e não volta atrás, deixando o narrador no passar das horas e o seu pai “impossivelmente morto” (op. cit., p. 28). Poderemos olhar para esta necessidade de revisitar o passado, como uma forma de dar sentido ao presente, dar continuidade ao que já não existe e, até mesmo, como uma espécie de reconciliação com este objeto perdido. Assim, voltar ao passado poderá significar “reativar algumas aprendizagens que se pretendem presentes e úteis, como uma consolidação do que foi transmitido por este objeto” (Nobre, 2011), para que possa ser posto em prática.

Ainda assim, é possível contemplar uma desorganização interna por parte do narrador, que nos leva a hipotetizar a existência de uma fusão simbiótica do objeto com o *Eu* do narrador – “(...) estes braços são os seus, estes braços são os seus, pai” (op. cit., p. 53), ainda que a imagem não se funda, uma vez que este descreve “Vi-me igual a ti, nas tuas feições (...)” (op. cit., p.25), ou seja, o narrador afirma o seu sentido de identidade e a sua integridade do *self*, ainda que exista uma desorganização interior. Esta desorganização surge exponencialmente quando o narrador sente a solidão – “Passei a noite sozinho. Sentado ao lume que não arde,

como se me visitasses.” (Peixoto, 2009, p.35); “Procurei-te para lá da memória, nos cantos que só nós conhecemos, e não te vi (...) Procurei-te nos cantos da noite.” (op., cit., p.37); “Passei a noite sozinho, sentado ao lume, a esperar-te.” (op., cit., p.44) – o que o leva a procurar recuperar desesperadamente este objeto perdido.

É prevalente o sentimento de culpabilidade na medida em que, inicialmente, o narrador afirma não ter feito o suficiente para que o pai continuasse vivo – “Fizeste tanto por mim, fizeste-me, e só te pude levar.” (op., cit., p. 52). É ao reconstruir o pai que o narrador tem a oportunidade de lhe dar uma segunda morte, mesmo que seja a partir da escrita das suas memórias, uma vez que, como afirma Nobre (2011), este poderá estar a sentir que “deixar o pai desaparecer dentro de si é igual a perdê-lo de novo”. Desta maneira estamos perante um sentimento de culpa predominantemente depressivo onde, como afirma Klein (s.d., cit por Houzel, 1991) o objeto de amor perdido pede ao sujeito que surja como prolongamento de si, o que conseguimos encontrar quando o narrador afirma que o pai lhe pede “Não te esqueças de mim” e este responde “Pai. Nunca esquecerei” (op., cit., p.60). Será esta continuidade que vai permitir ao narrador ser detentor dos ensinamentos e valores e, portanto, responsável por os transmitir a futuras gerações – ou futuros leitores –, assegurando assim o seguimento do objeto perdido. Como afirma Grinberg (1998, cit por Nobre, 2011), a elaboração do luto depende do tipo de culpa predominante na relação estabelecida com o objeto perdido e com o próprio *self*, assim, durante o processo de luto é possível que coexistam os dois tipos de culpa – depressiva e persecutória -, tratando-se apenas de uma questão de predominância. Quanto à culpa depressiva, referida por Klein (1987), o memorizar do pai pode ajudar a aliviar a tensão psíquica causada pela perda, uma vez que o indivíduo cumpre o que o objeto depressígeno lhe pede, ao responder “Pai. Nunca esquecerei.” (op., cit., p.60).

Relativamente ao memorizar, Nobre (2011) coloca a hipótese de que a importância da escrita destas memórias se prende com a possibilidade de uma organização interna, dado que o autor encerra em si um caos interno e, conseqüentemente, permitindo a identificação ao objeto que perdeu. Assim, o movimento serve de base para consolidar a nova identidade, que existe com a ausência do pai – “Ficou o teu sorriso no que não esqueço, ficaste todo em mim. Pai.” (op., cit., p.60). Vai então ser após a consolidação desta nova identidade que o sujeito se reorganiza internamente e consegue voltar-se para novas relações e novos investimentos no mundo externo – “Estava a manhã e deixei a nossa casa. Fechei as janelas e as portas, a escuridão; fechei as sombras.” (Peixoto, 2009, p. 48), “Sou capaz e vou trabalhar e vou trazer de novo aqui o mundo que foi nosso” (op., cit., p.59). Surge, então, a aceitação da perda quando o autor afirma “Há a primavera. Por toda a manhã que existe...” (op., cit., p.53-54), onde o

narrador desponta a sua disponibilidade para investir noutras relações e receber o mundo externo que, outrora, aparecia numa disparidade, onde, não só continuava – “Desinteressado do nosso cansaço, o sol levantou-se no céu.” (op., cit., p.22), mas também aparecia parado e lentificado – “(...) e o tempo entristecido, o tempo parado” (op., cit., p.9).

Podemos então afirmar que existe uma desintegração do mundo interno aquando da perda, e uma integração subsequente, que se sucede uma fase de reorganização, onde o narrador estabelece a tranquilidade, e, após reconhecer a perda do objeto, este apresenta-se motivado e preparado para o investimento pelo mundo externo e, assim, aceita a irreversibilidade da perda. É na sua tentativa de recuperar o objeto que nos conseguimos aperceber da idealização da figura paterna, uma vez que esta surge numa tentativa de reparação que, hipotetizamos, aconteça para imortalizar o objeto perdido e, por final, este ser reconstruído após a transformação do mesmo em objeto interno.

4.3.3. *Os processos criativos em Morreste-me*

Como mencionado previamente, o processo de luto implica uma desvinculação forçada pelo desaparecimento físico do objeto perdido, ainda que a permanência interna do mesmo fique representada, é necessário um desligar progressivo da imagem investida. O ato criativo surge assim como a reparação deste dano, uma vez que o indivíduo desta obra ergue-se com a necessidade de recriar os seus objetos internos, para lhes conseguir dar uma vida independente e os separar de si. *Morreste-me* nasce, então, como afirma Carvalho (1994), como a necessidade de partir do caos e dar forma ao que não tem forma, o sofrimento pelo objeto perdido para a morte. É ao recriar e nomear o sofrimento sentido por ter perdido o pai, que o autor da obra elabora esses mesmos sentimentos, uma vez que se encontra a repetir, transformar e, simultaneamente, inventar um novo mundo onde “torna possível a impossibilidade de ser” (Carvalho, 1994).

Como José Luís Peixoto em entrevista com Zupo (2015) refere, “escrever é retirar ideias que existem de uma forma abstrata, uma forma sem forma, e colocá-las, concretizá-las no papel para que elas sobrevivam ao tempo”, ou seja, é através do confronto com o sofrimento que, pela apreensão dos vários riscos, o indivíduo confere a capacidade de se adaptar à realidade externa e de reorganizar o seu mundo interno (Morais, 2016), uma vez que pega no que afirma ser “sem forma” e materializa de maneira a que se apresente, ideal e justamente, ao seu idealizado. Surge aqui o criar e o escrever como função reparadora em José Luís Peixoto, uma vez que o autor afirma ter escrito esta obra “muito quase frase a frase” (Zupo, 2015), realçando, assim, o poder

catártico da expressão escrita das suas vivências internas. Os conteúdos associados a uma experiência negativa têm tendência a ficar entorpecidas à medida que são colocadas no papel e passam a não ter o mesmo peso de outrora. A angústia por eles (conteúdos) provocada tende igualmente a diminuir, o que ajuda a implementar um melhor funcionamento mental do dia-a-dia – “Por meio dela [escrita], tentamos encontrar sentido, referências para não nos perdermos do essencial. Ela dá proporção, equilibra a memória, limpa o pensamento” (Rodrigues, 2015).

José Luís Peixoto, em entrevista com Zupo (2015), afirma haver determinadas palavras que considera como fundamentais, “que é a palavra ‘nunca’ ou a palavra ‘sempre’, que, curiosamente, são duas palavras que exprimem esse mesmo absoluto com que nós nos confrontamos quando alguém desaparece para sempre”. Como afirma na literatura, o processo de transformar emoções em linguagem escrita, integra aspetos cognitivos e emocionais que oferece a oportunidade para aumentar o *insight*, a capacidade de autorreflexão e a organização dos eventos em contraste com a simples revelação de emoções de forma espontânea (Smith & Pennebaker, 2001), ou seja, a constante repetição da palavra *nunca* e *sempre*, surgem expressamente para relembrar o autor que, neste objeto perdido, existe um confronto com esta dualidade – ele *nunca* mais vai voltar, e isso vai acontecer *sempre* – “(...) este livro foi escrito sentindo o luto, é justamente o confronto com esse absoluto” (op., cit.).

Desta forma, o autor de *Morreste-me* refere, em Zupo (2015) que, para escrever, é “preciso ter alguma coisa para dizer” e “aquilo que é a matéria da escrita é justamente a memória”, reforçando mais uma vez a necessidade da elaboração das memórias no trabalho de luto, através da catarse da escrita, que nos remete para a reparação através da criação literária. Esta, por sua vez, surge através da repetição e transformação, de que nos fala Carvalho (1994, 2006), da experiência subjetiva pela concretude do texto, e, ainda, como nos fala Delgado (2012), pela função reparadora e organizadora dos fantasmas ou impressões gerais solicitadas pelo meio a partir da sua inserção em texto – “eu sinto que esse confronto, é muito difícil dar-lhe um sentido porque ele transcende-nos, ele é maior do que aquilo do que conseguimos conceber” (op., cit.), “(...) sinto muita alegria por ter escrito este livro nessa idade. Foi uma ajuda enorme e permitiu que me organizasse e clarificasse aquilo que me importa” (Rodrigues, 2015).

Ao relembrarmos a nossa questão inicial, ou seja, haverá a reparação pela obra para imortalização do objeto, ou para eliminação do mesmo, José Luís Peixoto, novamente em Zupo (2015), quando afirma que escreve para que as ideias “sobrevivam no tempo”, este acrescente que “o esquecimento chegará e se calhar isso não tem de ser triste” (op., cit.). Como afirmava Segal (1952), o artista procura, na sua criação, um mundo próprio, um mundo que é

precisamente criado por si, com todo o embelezamento que lhe é permitido, ou seja, no caso de José Luís Peixoto, um mundo onde o objeto perdido perdurará, imortalizado no papel, um mundo que não é *triste*, mas sim obra sua, ainda que o *esquecimento* chegue – “(...) por mais tempo que passe, nunca me consigo alhear daquilo que aquelas palavras transportam” (Rodrigues, 2015).

Na sua entrevista com Rodrigues (2015), o autor de *Morreste-me* menciona “(...) tenho muita pena que meu pai nunca tenha imaginado que, um dia, eu me tornaria escritor. Sempre que alcanço alguma realização com meus livros, sinto sempre essa falta”, o que nos pode fazer pensar que a necessidade de reparação que inevitavelmente aparece no luto, e, de certa forma, na culpa, leva o indivíduo à (cri)ação literária com vista a imortalizar o objeto perdido, e poder o enlutado reorganizar-se e reintegrar o objeto perdido no seu mundo interno.

5. DISCUSSÃO

Partindo de uma revisão bibliográfica acerca dos processos psíquicos subjacentes à dinâmica criativa e de uma exploração do funcionamento psíquico de um grupo de autores literários reconhecidos nacional e internacionalmente, postulou-se que a dinâmica criativa e o ato criador se inserem num objetivo de proteção/reparação face a uma ameaça interna – a desorganização interna como reação à perda de um ente querido –, em que a dinâmica criativa é, então, mobilizada pelas capacidades sublimatórias e reativas do psiquismo. De forma a consolidar os diversos estudos realizados sobre o tema, recorreu-se à análise três autores literários, absolutamente distintos entre si, mas, que por sua vez, (re)criaram as suas perdas, sublimando-as e transformando-as em obras de arte literária. Ainda que todos estes autores tenham criado com uma linha de pensamento em comum – todos eles abordam a perda, todos eles abordam o luto –, existem aspetos divergentes na base das suas criações, tais como a **época** em que foram escritas o género literário. Uma vez que não podemos compreender o Homem sem também o circunscrever ao seu contexto (Morais, 2016), torna-se particularmente relevante pensar sobre estes autores, a par das épocas em que se inserem, uma vez que, tendo em conta todo o contínuo desenvolvimento da sociedade, os processos criativos sofreram também mudanças.

Na sociedade de Shakespeare, em Inglaterra, o manifesto público do luto era considerado natural por parte das mulheres, enquanto que, por parte dos homens não (Smith, 2011). A autora reforça que os homens eram vistos como seres que agiam por impulsividade – ou de “cabeça quente” –, e, seria esse “calor” que secaria as lágrimas fúnebres, como que havendo a necessidade de descompactar o coração com palavras, o que, por sua vez, não acontece em *Hamlet*. Esta teoria colocou uma forte pressão social sobre os homens para reprimir, esconder e disfarçar o sofrimento, não fossem estes considerados efeminados ou com falta de autocontrolo (Smith, 2011). No entanto, particularmente no último período de carreira de William Shakespeare, com ênfase em *Hamlet*, o chorar aparece exposto como uma reação particularmente negativa, mas normalizada em homens e mulheres. Se antes escrevia sobre um chorar associado à fraqueza, no final as lágrimas já apareciam apresentadas como uma reação saudável de um homem adulto face a um acontecimento trágico (Smith, 2011). Shakespeare produziu uma das mais reconhecidas tragédias melancólicas, cujo nome apenas difere numa letra do nome do filho que perdeu, utilizando a obra como motor do seu sofrimento, para conseguir transcender a sua dor em palavras e num enredo com início, meio e fim, que se inicia

precisamente com o manifesto da dor pela perda de um ente querido, elabora o enredo com um propósito de vingança e, encerra a história novamente com perda e luto, mas, reparando essa dor com o pedido que alguém fique para contar o que aconteceu. Ainda assim, simbolicamente conseguiu transmitir a falta de um dos seus gémeos através do recurso a figuras de estilo, onde a sua própria linguagem presenteia o público com a presença de Hamnet, ainda que altamente dissimulada.

Por sua vez, James Barrie, na Escócia, cresceu numa sociedade marcada pelo estilo literário vincando pelo Romantismo, no qual os diversos criadores procuravam cativar os leitores burgueses, seduzindo um maior e novo público apreciador da emoção em prol dos valores conservadores – relacionados com religião, educação ou moral (Morbey, 2011). Segundo a autora, nesta época, os escritores centravam os seus temas no indivíduo, onde eram retratados diversos dramas, amores trágicos e desejos de realidades imaginárias – como podemos observar em *Peter Pan*. Tratou-se, portanto, de uma época devota à subjetividade e emoção do *eu*, ainda que com um certo nacionalismo e afeto ao moralismo vincado da época. Conseguimos depreender que, juntando à sua própria história de vida, James Matthew Barrie cresceu e desenvolveu-se numa sociedade por si só já propícia ao uso do imaginário, o que poderá ter ajudado o autor a colmatar a sua falha rematada pelas constantes perdas a que foi sujeito ao longo de toda a sua vida. O próprio desenvolveu uma obra que enfatiza o imaginário e o mundo da fantasia, onde as suas personagens possuem características opostas a qualquer castração, podendo voar, viver numa terra povoada pelos seus maiores desejos e, até mesmo, permanecer criança para sempre.

Já José Luís Peixoto inscreve-se numa sociedade onde, na literatura portuguesa contemporânea, no período pós 25 de Abril em Portugal, surge uma preocupação não só com a redescoberta da história portuguesa, mas também uma vasta escrita simbólica no domínio do ficcional, possibilitando assim uma forte dinamização entre os discursos históricos e ficcionais (Martins, 2002). Assim, e inserindo-se numa civilização que sofreu fortes períodos de repressão relativamente à liberdade de expressão no passado, José Luís Peixoto situa-se num contexto cultural, neste momento que permite a abordagem e o questionamento de diversos assuntos, desde os mais sensíveis até aos mais fantasiosos, com uma maior abertura e receção social. É dentro destas matrizes que o autor escreve *Morreste-me*, uma obra que pode ser lida como uma espécie de carta aberta e sincera sobre o confronto direto com a perda, oferecendo a possibilidade a diversas pessoas que o leiam, de se poderem identificar e reconhecer.

Além da distinção de épocas, outro fator em que diferem estes três autores prende-se precisamente, pela base das suas criações, havendo uma clara diferença entre a criação espontânea e a baseada em material pré-existente. Freud (1908/1996) refere que, nestes primeiros, o ego é o verdadeiro protagonista dos sonhos acordados e também da ficção literária, ou, como mencionado previamente, uma certa clivagem do próprio ego, colocando-se em confronto com as várias partes de si quando projetadas noutros personagens. Assim, será sempre com base nas experiências atuais que se irão despertar outros conteúdos latentes associados a experiências passadas, fazendo assim com que surja a fantasia. Quando Barrie cria a sua fantasia da Terra do Nunca e do menino que se recusa a crescer, está precisamente a ir de encontro ao postulado por Freud, uma vez que se projeta, clivado, nas variadas personagens, criadas com determinadas e específicas características. Como Freud (1908/1996) afirma, trata-se de material mnésico que passa para o leitor, ou seja, a representação das suas fantasias ou de uma recordação passada, podem ser camufladas segundo a intenção do autor. O mesmo acontece tanto com Shakespeare, como com José Luís Peixoto. Ambos pegaram em recordações passadas e, de maneiras absolutamente distintas, criaram enredos personificados do sofrimento: William Shakespeare escreveu uma tragédia sublimada onde se coloca em confronto com a morte no ponto de vista de diversos personagens, e, José Luís Peixoto, passa pela mesma ao escrever detalhadamente os seus pensamentos acerca da perda de seu pai.

Ainda assim, apesar da clara distinção existente entre as três obras, foi possível encontrar pontos convergentes e simultâneos após as suas análises. Para começar, um ponto comum entre os três autores é o facto de que, não só todos perderam alguém, mas também **criaram algo com base na perda**. Como afirma a literatura, a criatividade humana sugere um processo que incita a formação do *self* e do mundo interno dos sujeitos, a par da elaboração das posições, esquizoparanóide e depressiva, propostas por Klein (Mancia, 1990). Ou seja, é por si só a capacidade de neutralizar os sentimentos destrutivos, a par de saber lidar com as suas frustrações, que a criança tem, um reflexo de capacidade criativa, onde ocorre a formação do mundo interno (Mancia, 1990). Mundo interno esse que, ao sofrer a morte de um ente querido, se desequilibra e “se parte”, uma vez que a quebra de laços provoca alterações no *self*, chegando mesmo, em casos extremos, uma parte do mesmo a partir com a pessoa perdida. Todos estes autores utilizaram o ato criativo como forma de reparação deste dano emocional, recriando os seus objetos internos e dando-lhes, por sua vez, uma vida independente e uma nova realidade. Assim, originam obras de arte literária absolutamente distintas mas, simultaneamente, compensatórias de cada uma das suas falhas – perda de um filho que deixou a sua continuidade

numa irmã gémea, falha de contenção maternal que perdura após a morte de um irmão, e, por fim, a perda de um pai, onde, como o próprio autor afirma, “Tudo o que te sobreviveu me agride.” (Peixoto, 2009, p. 21). Desta forma, e como afirmam Cintra e Vieira (2016), foi então a partir das formas artísticas que estes autores conseguiram levar ao surgimento de um novo sujeito psíquico e conseguiram, de certa maneira, dar um novo sentido à sua perda, após a transformação do vivido e da metaforização das experiências sentidas.

Outro ponto em comum encontrado após a análise supramencionada, foi a existência de uma noção de **duplicidade**. Em *Hamlet*, o autor da obra demarca bem a presença do seu gémeo perdido com o uso contínuo de hendíadis, que remete para a transmissão da ideia de dois através de um, deixando a linguagem – ou o recurso às figuras de estilo – falar por si, ainda que bastante subliminarmente, e ao confrontar-nos com um “coração quebrado **em dois**”. Já em *Peter Pan*, a noção de duplicidade encontra-se na relação entre a personagem homónima da obra e da sua sombra, que sublima a relação – ou a percepção da mesma – que o autor tinha face ao irmão que perdeu. Uma vez que não lhe foi permitido criar a sua própria individualidade, viu-se preso à figura de David, figura essa que não lhe foi possível desmembrar, sendo ainda “cosida de volta” (como Wendy fez com Peter) pela figura materna que sempre lhe falhou e nunca o olhou como um, mas sim como **a falta de um outro**. Em *Morreste-me*, a duplicidade surge nos movimentos identificatórios com o objeto perdido, que nos foi possível contemplar na análise da obra, em particular quando o narrador veste o casaco do pai e coloca o relógio no seu pulso, erguendo assim a noção de duplo quando está a ser **dois em um** – ele e o pai, ou um pai presente no filho. Hagman (2009) afirma que a materialização do inconsciente reside no dar forma a algo que não pode ser processado ou pensado mentalmente, associando a obra criativa a uma espécie de identificação projetiva com capacidade de transformar a realidade. Se a arte é um meio de abertura para a transferência da realidade psíquica (Bollas, 2010 cit por Morais, 2016) que é materializada e, por sua vez, transferida para a realidade externa, o que todos estes autores fazem é, precisamente, materializar uma perda e conseqüente falta, mas sublimando-a não só em texto, mas também num novo espaço físico. Uma vez que o objeto perdido e a sua representação simbólica encontram-se separados, é-lhes permitido a dita diferenciação entre mundo interno e externo, e, conseqüentemente, uma separação entre a realidade e a fantasia, postulada por Segal (1993).

Neste sentido, e como mencionado na revisão de literatura, quando Segal (1952) nos fala da relação entre a criação e a elaboração da posição depressiva, chegamos à conclusão que um dos propósitos do impulso criativo após a decepção profunda que é a perda de um ente

querido, surge para reestabelecer a harmonia interior após o caos interno. Será a partir desse caos que a criação literária, numa primeira instância proposta por Carvalho (1994), vem dar forma ao conteúdo dito como algo que “não tem forma”. No caso destes autores, estes pegam no seu sofrimento, traduzem-no em palavras e recriam essa mesma sensação através da criação de histórias, reparando-se simultaneamente. Como mencionado anteriormente, é criado um novo espaço físico ao objeto que se perdeu, sendo que o fruto do trabalho criativo acaba por ser a **imortalização** desse mesmo objeto. Ainda que Carvalho (1994) afirme que o propósito da eternização após a conclusão da obra literária sirva para alimentar a existência do seu próprio criador quando ausente, podemos relacionar o mesmo aquando a escrita é inspirada em alguém que se perdeu. Ao escrever sobre ele os autores fazem-no imortal entre gerações, uma vez que lhes concernem um espaço físico, dissimulado numa história, numa personagem ou, até mesmo, em palavras e frases diretas para o mesmo – capturam-no, dão-lhe uma vida permanente integram-no no resto das suas vidas (Segal, 1952). Se, como postulado na revisão de literatura, todos os artistas ambicionam pela imortalidade, é seguro afirmar que a obra de arte é um caminho próximo de alcançar esse mesmo objetivo, uma vez que, e como afirma Segal (1952), torna-se difícil para uma obra criativa de grande valor ser caída no esquecimento. Como afirma Freud (s.d., cit por Becker, 2007, p. 121), imortalidade significa ser amado por inúmeras pessoas anónimas, o que implica que, ainda que não o saibam, inúmeras pessoas que contactem com as obras previamente analisadas, estão, de certa forma, a conhecer quem as inspirou, e assim **sobreviverem no tempo**.

É desta forma que o processo criativo no luto surge como função reparadora, uma vez que, e como citado por Parkes e Prigerson (2010, cit por Brennan, 2015), o luto por si só já é uma atividade criativa na qual existe uma tentativa de reconstruir a imagem do objeto perdido, permanece a imagem que transcende as memórias idealizadas, (re)descobrimo a sua (nova) identidade. Assim, se as pessoas se criam através do esquecer e do recordar das suas perdas (Elliot, 1999 cit por Brennan, 2015), o desenvolvimento do *self* nasce da reparação no processo de luto através do ato criativo – quando a tristeza mais profunda consegue ser transformada em obras de arte, ao insistirem em transcender o seu próprio sofrimento.

6. CONCLUSÃO

A partir da análise das problemáticas emergentes nas obras literárias supramencionadas, podemos concluir que, por diversas vezes, a arte funciona como um bom método catártico da dor, sendo que, é um bom veículo para uma autoreflexão.

Assim, consideramos que a elaboração de todas elas poderão ter tido um papel fundamental no processo de luto, uma vez que se encontram subjacentes mecanismos de reparação que ajudaram a reestruturar o *eu* desintegrado após a perda. Consideramos, então, que foi possível aos autores uma reparação interna, no sentido que, após a transformação do objeto interno e depois dos autores terem conseguido estabelecer internamente as figuras perdidas, foi-lhes possível o atenuo da culpa depressiva.

Relativamente ao estudo da perda, consideramos que a sua importância é de extrema relevância, uma vez que, numa disciplina que contempla o estudo, a compreensão e a contenção do sofrimento humano, é fundamental que se compreendam os processos inerentes a esse sofrimento. Neste sentido, e compreendendo que o processo terapêutico implica um trabalho de luto e, conseqüentemente, reparação, será fundamental compreender de que variadas formas a restante vida psíquica, tal como a criatividade, poderá ter um papel ativo no atenuo desta dor e no progresso para colmatar as falhas que ficam. Se a criatividade se refere “à capacidade de dar existência a alguma coisa (...)” (Delgado, 2012, p.27), a criatividade e a morte permanecem de mãos dadas, no sentido em que a primeira busca ser a resposta da segunda, e a segunda o possível motor de lançamento da primeira.

No que respeita às limitações, acreditamos que a presente investigação pode apresentar, como falhas, o facto de contemplar apenas, na sua análise, alguns elementos de estudo, uma vez que, ao serem analisadas três obras literárias, não foi possível estudar com a profundidade merecida as três. Como tal, para futuras investigações sugerimos que se realizem a análise aprofundada para cada um destes autores, uma vez que se inserem em épocas absolutamente distintas, mas, com o mesmo valor de interesse. Tendo em conta as biografias apresentadas, seria de grande interesse uma análise do luto perante toda a escrita de todos eles, uma vez que a temática da perda percorre todas as suas literaturas.

Concluimos assim com a hipótese de, perante a morte, haver a possibilidade de um renascimento através da arte – um mecanismo de imortalização daqueles que já mais não voltam. Uma vez que, através da arte, existe a inscrição definitiva em algo concreto, é através do criar que o Homem adquire a possibilidade de ultrapassar a morte, deixando na vida a marca daquilo que já existiu.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, L. & Freire, T. (2007). *Metodologia da Investigação em Psicologia e Educação* (4ª Ed.). Braga: Psiquilíbrios.
- Amati-Mehler, J. (1997). Algumas considerações sobre a criatividade. *Revista Brasileira de Psicanálise*. Vol. XXXI (3), pp. 611- 632.
- Baptista, J. (2008). *O processo criativo à luz da psicanálise de Melanie Klein e Donald Winnicott*. Dissertação de mestrado em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica: São Paulo.
- Bardin, L. (2004). *Análise de Conteúdo* (3ª Ed). Lisboa: Edições 70, Lda, (Obra original publicada em 1977).
- Barrie, J. M. (1993). *Peter Pan*. Viseu: Relógio D'Água (Obra original publicada em 1911).
- Barrie, J.M. (1896). *Margaret Ogilvy: by her son*. Great Britain: Edinburgh University Press.
- Becker, E. (2007). *The denial of death*. New York: Simon and Schuster.
- Bertman, S. (2000). Volts of connection: the arts as shock therapy. *Grief Matters: The Australian Journal of Grief and Bereavement*, 3(3), 51-53.
- Bevington, D. (2002). *Shakespeare*. Oxford: Blackwell
- Birkin, A. (2003). *J.M. Barrie and the lost boys: The real story behind Peter Pan*. Yale University Press.
- Brennan, M. (2015). Loss, bereavement and creativity: meanings and uses. *Illness, crisis & Loss*. Vol. 23(4), pp. 291-309
- Buisel, M. (2011). *O processo de reparação no ato criativo – reparação do objeto e reparação do self*. Dissertação de mestrado em Psicologia Clínica. ISPA-IU. Lisboa.
- Carneiro, J. (2011). *Pensar na morte: estudantes de psicologia em relação com a morte*. Dissertação de mestrado em Psicologia Clínica. ISPA-IU. Lisboa.
- Carotenuto, A. (2004). *A Estratégia de Peter Pan*. Lisboa: Fim de Século.
- Carvalho, A. (1994). O processo de criação na produção literária: um depoimento. *Revista Psicologia: ciência e profissão*. V.14, n.1-3

- Chaney, L. (2006). *Hide-and-peek with Angels: A life of J. M. Barrie*. New York: St. Martin's Press.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1984). Thoughts on the concept of reparation and the Hierarchy of creative acts. *International Review of Psychoanalysis*. Vol. 11, pp. 13-18.
- Cintra, E. & Figueiredo, L. (2004). *Melanie Klein, estilo e pensamento*. São Paulo: Escuta
- Coimbra de Matos, A. (2002). *O Desespero*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Coimbra de Matos, A. (2007). *A Depressão: Episódios de um Percurso em Busca do seu sentido (2ed)*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Craig, L. (2003). *Of Philosophers and Kings: Political Philosophy in Shakespeare's "Macbeth" and "King Lear"*. Toronto: University of Toronto Press
- Delgado, L. (2012). *Psicanálise e criatividade: estudo psicodinâmico dos processos criativos artísticos*. Lisboa: Edições ISPA.
- Dias, G. (2006). Desenvolvimento psicológico dos jovens: tendências psicopatológicas. In *Apoio psicológico a jovens do ensino superior – métodos, técnicas e experiências*. Porto: Edições ASA
- Dreher, D. (2016). "To Tell My Story": Grief and Self-Disclosure in Hamlet. *Illness, Crisis & Loss*, Vol. 24(1) 3–14.
- Fresán, R. (2003). *Jardins de Kensington*. Lisboa: Cavalo de Ferro.
- Freud, S. (1969). Luto e Melancolia. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1917).
- Freud, S. (1974). A concepção psicanalítica da perturbação psicogénica da visão. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (vol.11)*. Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1910).
- Freud, S. (1974). O mal-estar na civilização. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (vol.21)*. Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1930)

- Freud, S. (1974). Recordar, repetir e elaborar. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol.21). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1914).
- Freud, S. (1980). Análise terminável e interminável. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 23, pp. 239-287). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1937)
- Freud, S. (1996). Escritores criativos e devaneios. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. vol. IX. Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1908)
- Freud, S. (1996). Inibição, sintoma e angústia. In *Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1926).
- Freud, S. (1996). O Ego e o Id. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. vol. XIX, Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1923)
- Freud, S. (2001). Além do Princípio do Prazer. In *Textos Essenciais da Psicanálise*, Vol. I (3a Ed.). Publicações Europa-América. (Obra original publicada em 1920)
- Gabbard, G. (1998). *Psiquiatria Psicodinâmica – baseado no DSM-IV* (2ª ed.). Porto Alegre: Artes Médicas. (Obra original publicada em 1994)
- Goldstein, E. (2001). *Object relations theory and self psychology in social work practice*. Nova Iorque: The Free Press
- Gonçalves, J. (1997). A abordagem biográfica: questões de método. In A. Estrela & J. Ferreira (Coord.), *Métodos e técnicas de investigação científica em educação* (pp.91-114). São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda.
- Greenblatt, S. (2004). The death of Hamnet and the making of Hamlet. *New York Review of Books*, 51, 42-47.
- Greenblatt, S. (2011). *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. Tradução Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras.
- Grinberg, L. (2000). *Culpa e Depressão*. Lisboa: Climepsi Editores.

- Guanaes, C., & Japur, M. (2003). Construcionismo social e metapsicologia: um diálogo sobre o conceito de self. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 19, n.º 2, pp. 135-143.
- Gutiérrez-Terrazas, J. (2002). O conceito de pulsão de morte na obra de Freud. *Ágora*. v(I). 91-100
- Hagman, G. (2009). Art and self: a new psychoanalytic perspective on creativity and aesthetic experience. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1159, 164-173.
- Hinshelwood, R. (1992). Introdução. *Dicionário do Pensamento Kleiniano*. Porto Alegre: Artes Médicas
- Houzel, D. (1991). Identification introjective, reparation, formation du symbole. *Journal de la Psychanalyse de l'enfant*, 10, 46-72.
- Job, P. & Marques, M. E. (2009). Mickey Sabbath: A pulsão de morte e o desligamento num personagem literário. *Análise Psicológica*. 3 (XXVII): 409-422
- Jung, C. (2007). *Psicologia do Inconsciente*. Petrópolis: Vozes.
- Kant, I. (2004). *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Porto: Porto Editora. (Obra original publicada em 1785)
- Klein, M. (1946). Notes on some schizoid mechanisms. In. *M. Klein, Envy and Gratitude and other works 1946-1963* (pp. 1-24). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
- Klein, M. (1981). Situações de ansiedade infantil refletida numa obra de arte e no impulso criador. In: *Contribuições à psicanálise*. 2.ed. Trad. Luis Maillat. Rio de Janeiro: Mestre Jou. (Trabalho original publicado em 1929).
- Klein, M. (1996). A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do ego. In *Obras Completas de Melanie Klein. Amor, Culpa e Reparação e outros trabalhos (1921-1945)*. Vol. I, pp. 249-264. Lisboa: Imago. (Trabalho original publicado em 1930).
- Klein, M. (1996). O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos. In *Obras Completas de Melanie Klein. Amor, culpa e reparação – outros trabalhos (1921-1945)*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1940).

- Kovács, M. (2008). *Morte e Desenvolvimento Humano* (5.^a ed.). São Paulo: Casa do Psicólogo. (Obra original publicada em 2000).
- Mahon, E. (2009). The death of hamnet: an essay on grief and creativity. *The psychoanalytic quarterly*. Vol LXXVIII, n. 2
- Mancia, M. (1990). Sobre a criatividade humana e as origens do pensamento. *No olhar de Narciso*. Lisboa: Escher
- Marieni, D. (2013). Shakespeare: biografia e criação cultural. *Escritas*, vol.(5) n.1, pp. 145-150
- Marin, R. (2011). *O Oceano Shakespeare - uma investigação (auto)biográfica*. Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Artes: Campinas. São Paulo.
- Martins, A. (2002). A Literatura Portuguesa Contemporânea enquanto Descoberta da Memória da Nação. In *Os Descobrimentos Portugueses nas Rotas da Memória*, ed. Marília S. Lopes, p.183-203
- Morais, S. (2016). *Thank you for tragedy, I need it for my art – o sofrimento como motor da obra e a obra como meio de sobrevivência psíquica*. Dissertação de mestrado em Psicologia Clínica: ISPA-IU. Lisboa
- Morbey, D. (2011). *A criatividade em James Matthew Barrie*. Dissertação de mestrado em Psicologia Clínica: ISPA-IU. Lisboa.
- Murray, J. (2001). Loss as a universal concept: a review of the literature to identify common aspects of loss in diverse situations. *Journal of Loss and Trauma*, vol (6), 219-241
- Nobre, C. (2011). *Morreste-me mas não morreste em mim: uma perspetiva dinâmica do luto*. Dissertação de mestrado em Psicologia Clínica. ISPA-IU. Lisboa.
- Oliveira, J. (1998). *Viver a Morte: Abordagem Antropológica e Psicológica*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Oliveira, S. (2009). “*Conto um conto, acrescento um ponto*” – estudo de caso a James Barrie: o autor de Peter Pan. Dissertação de mestrado em Psicologia Clínica. ISPA-IU: Lisboa.

- Oliveira, T. (2002). *Teses e dissertações – Recomendações para a elaboração e estruturação de trabalhos científicos*. Lisboa: Editora RH.
- Oliven, R., & Maggio, S. (2016). Evil, soliloquies and the dilacerated individual in Hamlet. *Entrelinhas*, 10(2), 354-373.
- Peixoto, J. (2009). *Morreste-me* (2ed). Lisboa: Quetzal.
- Perestrello, M. (1997). O artista e a psicanálise. *Revista Brasileira de Psicanálise*. Vol.XXXI (3), pp. 565-579.
- Platão (1980). Defesa de Sócrates. In: *Sócrates. Seleção de textos*. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural. (Col. Os Pensadores).
- Poirier, J., Valladon-Clapier, S. & Raybaut, P. (1999). *Histórias de Vida: Teoria e prática*. Oeiras: Celta.
- Prata (2000). Pulsão de morte: mortificação ou combate?. *Ágora*. v(III), 115-135
- Rangel, M. (1997). Análise de conteúdo e análise de discurso como metodologias de pesquisa de representação social. In A. Estrela & J. Ferreira (Coord.), *Métodos e técnicas de investigação científica em educação* (pp. 471-499). São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda.
- Rey, F. (2000). *Pesquisa qualitativa em psicologia*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- Rudge, A. (2006). Pulsão de morte como efeito de supereu. *Ágora*. v(IX), 79-89
- Santeiro, T. (2000). Criatividade em psicanálise: produção científica internacional. *Psicologia: Teoria e Prática*. 2(2). 43-59
- Santos, N. (2005). A loucura nas personagens de Shakespeare. *PsiLogos: Revista do Serviço de Psiquiatria do Hospital Fernando Fonseca*. Vol. 2, nº 2, p. 64-69
- Segal, H. (1952). A psycho-analytical approach to aesthetics. *The International journal of psycho-analysis*, 33, 196.
- Segal, H. (1975). *Introdução à obra de Melanie Klein*. Rio de Janeiro: Imago.
- Segal, H. (1993). *Sonho, fantasia e arte*. Rio de Janeiro: Imago (Obra original publicada em 1991)

- Shakespeare, W. (1985). *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Porto: Lello & Irmão Editores
(Obra original publicada em 1602)
- Smith, J., & Pennebaker, J. (2001). What are the health effects of Disclosure? In A. Baum, T. A. Revenson, & J. E. Singer (Eds.), *Handbook of Health Psychology* (pp. 339-348). London: Lawrence Erlbaum Associates
- Smith, K. (2011). *Shakespeare and son: a journey on writing and grieving*. Santa Barbara: Praeger
- Vala, J. (1999). A Análise de Conteúdo. In A. Silva & J. Pinto (Eds.), *Metodologia das Ciências Sociais* (pp. 109-128). Porto: Afrontamento.
- Vasconcelos, H. (2009). *A Infância é um território desconhecido*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Vieira, M. & Cintra, E. (2015). O espelho partido de Oscar Wilde. *Revista Latinoamericana de psicopatologia fundamental*. 18(4). 758-770
- Vieira, M. & Cintra, E. (2016). O trabalho criativo: perda, luto e metáfora. *Geraiis: Revista Interinstitucional de Psicologia*, 9(1), 50-66
- Wells, S. (1997). *Shakespeare: A Life in Drama*. Nova Iorque: W. W. Norton
- Wheeler, R. (2000). Deaths in the family: The loss of a son and the rise of Shakespearean comedy. *Shakespeare Quarterly*, 51, 127–153.
- Yalom, I. (1984). *Psicoterapia Existencial*. Barcelona: Editorial Herder S.A.

Referências audiovisuais:

- Furtado, N. (Produtor), & Santos, N. (Diretor). (2011). *Entre Nós – José Luís Peixoto*. [SIC Mulher] Lisboa: SIC.

8. WEBGRAFIA

Peixoto, J. (2015, 15 de Abril). *Entrevista a José Luís Peixoto no programa Há Conversa*

[Video file]. Recuperado de <https://youtu.be/NmTznw9CPs>

Rodrigues, M. (2015, 7 de Maio). *José Luís Peixoto lança 'Morreste-me', delicada narrativa sobre a morte de seu pai*. Consultado em 15 de Agosto de 2017 através de

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,jose-luis-peixoto-lanca-morreste-me-delicada-narrativa-sobre-a-morte-de-seu-pai,1682493>

Zupo, D. (2015, 5 de Maio). *Entrevista com José Luís Peixoto*. [Video file]. Recuperado de

<https://youtu.be/E2UgZUuDiuI>

ANEXOS

Anexo A – Resumo da obra *Hamlet*

A história começa com o jovem príncipe Hamlet, recém-chegado de sua faculdade em Inglaterra, lamentando a morte súbita de seu pai. Desde sua morte, Gertrudes, a rainha da Dinamarca – mãe de Hamlet – se havia casado com o irmão do rei falecido, Cláudio, que, por sua vez, tornou-se o novo rei. Hamlet está sofrendo pela morte do pai, e mostra-se indignado com o novo matrimónio da mãe. O príncipe recebe então uma informação por parte dos guardas do castelo, de que o fantasma do seu pai se encontraria a rondar o local durante a noite, querendo falar com o filho.

À noite, o Fantasma aparece para Hamlet, afirmando ao mesmo que é o espírito de seu pai morto, revela que Cláudio o matou com um frasco de veneno e pede que Hamlet vingue sua morte. Hamlet concorda, decidindo fingir-se de louco para não levantar suspeitas, e, revoltado, jura vingança. Ocupados com os assuntos de Estado, Cláudio e Gertrudes tentam evitar a invasão de Fortimbras. Um tanto preocupados com o comportamento solitário e errático de Hamlet, acrescido de seu luto profundo diante da morte do pai, eles convidam dois amigos do príncipe, Rosencrantz e Guildenstern, para descobrirem a causa da mudança de comportamento do príncipe, que apesar de os receber calorosamente, discerne que eles estão contra ele.

O rei e a rainha recorrem a Polónio, um conselheiro da corte no sentido de compreenderem se a loucura simulada por Hamlet é verdadeira ou fingida, pelo que Polónio acredita que a causa seja o amor não-correspondido por sua filha Ofélia, e convence a mesma a conversar com o príncipe enquanto Polónio e o Cláudio escutam escondidos. Mas Hamlet apenas rejeita e ofende Ofélia, incitando-a a “trancar-se num convento”. Inseguro de que o fantasma realmente seja seu pai e esteja a contar a verdade, Hamlet arma um teste para descobrir se Cláudio realmente matou o rei para assumir o trono, chamando um grupo de atores para apresentar uma peça no castelo: um usurpador envenena seu irmão e casa-se com sua cunhada. Quando a cena do assassinato é encenada, o rei revolta-se e deixa a sala, afirmando para Hamlet a prova de sua culpa. Posteriormente, a rainha chama o filho aos seus aposentos, exigindo explicações pelo seu comportamento.

No caminho, Hamlet vê o rei Cláudio a rezar sozinho e pondera concretizar a sua vingança, no entanto, desiste por medo que o rei vá direto para o céu por morrer durante a reza. Hamlet discute violentamente com a rainha enquanto Polónio ouve tudo por trás da cortina, mas quando grita por ajuda, Hamlet acha que é o rei que se encontra escondido, e assassina o conselheiro. Com a morte do conselheiro, o rei começa a temer Hamlet, e, ao aperceber-se que este seria capaz de o matar, envia o príncipe para Inglaterra, acompanhado por dois amigos que

seguem ordens do rei de, quando chegarem a Inglaterra, entregar Hamlet às autoridades para ser executado. No entanto, o príncipe percebe a armadilha, e troca as cartas, acabando por enviar os amigos traidores à morte em Inglaterra em seu lugar.

Ofélia sofre tanto com a rejeição de Hamlet como com a morte violenta do pai, que chega a enlouquecer, caminhando sem rumo pelo castelo, a cantar. Laertes, seu irmão mais velho, retorna de França e fica horrorizado quando se depara com a irmã louca e o pai morto, e decide ir falar com o rei e cobrar explicações. Aqui, o rei vê a oportunidade para resolver os seus dois problemas: acalmar a fúria de Laertes, e livrar-se de Hamlet, então sugere a Laertes que desafie o príncipe para um duelo, sabendo, de antemão, da maestria do primeiro com a espada. O jovem aceita prontamente, informando ainda que colocará veneno na ponta da espada, para tornar a morte de Hamlet certa.

No entanto, a rainha entra aos gritos avisando que Ofélia se afogou. Quando começa o enterro de Ofélia, Hamlet encontra-se no cemitério e choca-se ao descobrir de sua morte. Laertes lamenta-se sobre o cadáver da irmã e amaldiçoa o príncipe, acusando-o de ser o culpado; do qual Hamlet se desculpa, afirmando que a amava de verdade. Finalmente, Laertes e Hamlet duelam, e o rei acredita que Laertes derrotará Hamlet com facilidade, mas, por via de dúvidas, traz um cálice de vinho envenenado, para oferecer ao príncipe. Contudo, a rainha brinda à saúde de seu filho, acabando por ingerir o veneno. Hamlet acaba envenenado pela lâmina de Laertes, mas, antes de morrer, fere o seu rival com a mesma espada envenenada. Fazendo as pazes com o príncipe, Laertes revela as tramas assassinas do rei Cláudio, a quem Hamlet obriga que beba do vinho envenenado.

O castelo acaba invadido por Fortimbras, o príncipe da Noruega, que fica chocado com toda aquela destruição. Resta a Horácio, amigo de Hamlet que sobreviveu à tragédia, narrar a história de Hamlet.

Anexo B – Resumo da obra *Peter Pan*

Peter Pan inicia-se com “Todas as crianças crescem exceto uma. Rapidamente percebem que não-de crescer (...)”. (Barrie, 1993, p.7), seguindo-se uma breve descrição da família Darling. A Sra. Darling é apresentada como uma mulher quase perfeita e composta, que cumpre todas as suas obrigações sem falhar com ninguém. Por sua vez, o Sr. Darling é caracterizado como sendo um homem astuto e preocupado com as despesas. Como todos os seus amigos tinham uma ama para os filhos, contrataram uma cadela chamada Nana, para desempenhar as funções cuidadoras de Wendy, John e Michael, que esta cumpre integralmente.

Numa noite, em que Nana estava de folga, a Sra. Darling sonha com a Terra do Nunca e, nisto, a janela do quarto dos filhos abre-se e por ela entra um rapaz e acompanhado por uma luz (Sininho) que voava pelo quarto, acordando a Sra. Darling, que o reconhece imediatamente e, ao gritar de espanto, chama a atenção de Nana que se atira a Peter, fazendo com que fuja. No entanto, algo tinha ficado para trás: Peter tinha-se esquecido da sua sombra.

Dias depois, os pais dos meninos tinham combinado jantar fora e Nana, após uma discussão, tinha ficado de castigo no quintal. Peter chega à casa dos Darling, acompanhado por Sininho, destemido em encontrar o que perdera naquela casa anteriormente, no entanto, os seus planos saem frustrados. Peter acaba por acordar Wendy, ao chorar por não encontrar o que procurava, que, durante a conversa, lhe pergunta onde ele habita; deparando-se com uma incomum resposta, esta questiona-o sobre a sua estranha morada, insistindo em perguntar se não aparecia nas cartas, ao qual Peter respondeu que nunca as recebia, nem mesmo tinha uma mãe que pudesse recebê-las. Wendy questiona-se se Peter sofreria por não ter mãe, no entanto, este não revelava qualquer desejo em ter uma, afirmando que a causa da sua tristeza se devia ao facto de não conseguir colar a sua sombra, pelo que Wendy o ajudou. Peter ficou eufórico, chegando a gabar-se de ser dotado de uma grande esperteza. Esta veia narcísica era um dos sentimentos que melhor o definia: sempre que se sentia feliz, acabava a gabar-se, mesmo quando o feito não fosse concretizado por si.

Quando questionado acerca da sua idade, Peter ignorou Wendy, afirmando apenas se recordar de que fugira de casa quando ouvira os pais falarem sobre o que poderia ele ser aquando adulto, o que para ele era impensável pois queria permanecer criança para sempre, viver com fadas e brincar nos Jardins de Kensington. Habitava atualmente com os Meninos Perdidos, os que caíam dos carrinhos de bebés quando as amas se distraíam e, caso não fossem reclamados durante uma semana, seriam enviados para a Terra do Nunca, onde Peter se afirmava Capitão.

Ainda que tenha pintado a Terra do Nunca a Wendy como um sítio divertido, afirmava também que tanto ele como os Meninos Perdidos se sentiam sozinhos por não estarem acompanhados de nenhuma presença feminina, acrescentando ainda que a mãe de Wendy contava histórias bonitas, que ele ouvia e recontava aos Meninos Perdidos. Wendy respondeu-lhe afirmando que também sabe bastantes histórias e que poderia ter esse papel na Terra do Nunca, o que Peter pegou imediatamente a seu favor, tentando aliciá-la ainda mais, afirmando que esta seria respeitada por todos e que desempenharia o papel de mãe. Wendy aceitou com a condição de que os irmãos, que estavam a dormir, também pudessem ir com eles.

Graças ao pó mágico de Sininho, Peter ensinou os irmãos Darling a voar e os quatro saíram pela janela com rumo à Terra do Nunca. Enquanto percorriam o caminho para o seu destino, foram avistados pelos piratas e o seu chefe, Capitão Gancho, o qual estava ansioso pela chegada de Peter, uma vez que este lhe tinha cortado o braço em eventos anteriores e, seguidamente, o atirado a um crocodilo. Esse mesmo crocodilo tinha engolido um relógio que fazia constantemente tiquetaque, sendo essa a salvação de Gancho, pois assim que ouvia o tiquetaque, tinha tempo de fugir.

Ao avistarem Peter e os irmãos Darling, o Capitão e os seus piratas dispararam contra eles, fazendo com que as crianças se apercebessem da diferença entre uma ilha faz de conta e uma ilha real, uma vez que nenhum deles fora atingido, mas, devido ao impacto da explosão, foram atirados em diferentes direções. Imediatamente Sininho concebeu maneira de guiar a jovem rapariga Darling para uma armadilha, persuadindo-a a acompanhá-la até aos Meninos Perdidos, que acabariam por ser colaboradores nesta emboscada.

À chegada de Wendy e Sininho, esta insinuou junto dos Meninos Perdidos que Peter tinha ordenado matar Wendy, ordem que eles não contestaram, até porque tinham-na confundido com um grande pássaro, tendo ido rapidamente buscar os arcos e as flechas para atacar. Sininho exultou, ao observar a sua rival deitada no chão, atingida pela flecha lançada pelos meninos. Bastante orgulhosos do seu feito, os Meninos Perdidos ficaram junto de Wendy a aguardar pelo regresso de Peter; no entanto, ao verificarem que Wendy era afinal uma menina e não um pássaro, imediatamente aperceberam-se que Peter a tinha trazido para tomar conta deles: por fim tinham uma mãe! Quando Peter retornou, elucidaram-no acerca do atentado que Sininho lhes preparara. Wendy não tinha sido diretamente atingida pela flecha, acabando por assumir o papel de mãe de todos.

Wendy passava a maior parte do tempo dentro de casa, na lida da mesma; quando já se encontravam todos deitados, aproveitava para coser e arrumar a roupa, bem como costurar outras novas. Enquanto desempenhava o seu papel de mãe, ela acreditava que, se quisesse voltar

para casa, a janela do seu quarto iria permanecer aberta. Por sua vez, John já não se lembrava com grande frequência dos pais, e já Michael acreditava mesmo que Wendy era a sua mãe verdadeira. Aos serões, Wendy tratava Peter como se este fosse o pai dos meninos, o que o começou a incomodar, pelo que quis saber se toda aquela situação era a fingir, pois, caso fosse verdade, isso significaria que ele seria mais velho. Questionou-a também acerca dos seus verdadeiros sentimentos face a ele, ao que Wendy respondeu que gostava dele como um filho. Certo dia Wendy contava uma história acerca de mães, mencionando que estas deixavam sempre a janela dos quartos dos filhos abertas, caso estes quisessem entrassem novamente, mesmo que se tivessem passado longos períodos fora de casa, no entanto, Peter contrariou-a, chegando mesmo a acusá-la de estar errada. No caso dele, quando tentou voltar para casa, após ter estado algum tempo fora, para sua surpresa, a janela do seu quarto já não se mantinha aberta, a mãe tinha-se esquecido dele e encontrava-se outro menino a dormir na sua cama. Ao ouvirem tal relato, John e Michael pediram para voltar para casa, o que Wendy segundou, sem antes perguntar se os Meninos Perdidos também gostariam de ir. Contudo, Peter não gostara desta decisão, afirmando que os adultos acabavam sempre por estragar tudo. No entanto, como Wendy parecia não se importar com a separação, Peter decidira também não demonstrar o contrário.

Quando se encontravam preparados para partir, os piratas atacaram a tribo vizinha, os Peles Vermelhas, que se encontravam de vigia, de modo a chegarem perto dos Meninos Perdidos e, sobretudo, de Peter. Todas as crianças foram amarradas e levadas para o navio dos piratas, com exceção de Peter, que permanecera na casa subterrânea, visto não ter aceite o convite de Wendy para voltar com eles para casa. O Capitão Gancho deslocou-se até lá, chegando perto de Peter enquanto este dormia. Para não ser capturado vivo, Gancho tinha sempre com ele uma droga, e utilizou-a para deitar umas gotas dentro da caneca de Peter, para depois sair triunfante. Infelizmente para ele, Sininho acordou Peter e informou-o sobre o que tinha sucedido aos restantes rapazes e a Wendy, bem como da artimanha de Gancho de o tentar envenenar. Cansado, Peter decidiu que apenas um deles sairia vitorioso daquela batalha.

Já no navio, Gancho obrigava Wendy a despedir-se das crianças, e quando se preparavam para os lançar à água, começou a ouvir-se o tiquetaque do crocodilo. Em desespero, o Capitão implorou que o escondessem e, enquanto isso acontecia, as crianças libertaram-se e correram para vislumbrar o crocodilo trepar. Contudo, quem trepava o navio não era o crocodilo, mas sim Peter, que ia abatendo os piratas que se atravessassem no seu caminho, para depois se esconder dentro do camarote. Quando se julgava livre de perigo, Gancho, para tentar fazer frente à criatura incógnita que estava dentro do camarote, empurrou todas as crianças lá

para dentro. Ali, todas as crianças, acompanhadas de Peter, encontraram armas e saíram para travarem a última batalha, no fim da qual o Capitão se atirou do barco, acabando por morrer na boca do crocodilo.

Na manhã seguinte, Peter pediu a Sininho que conduzisse as crianças para terra; no entanto, pelo meio foi a casa dos Darling para fechar a janela do quarto das crianças para que estas pensassem que a mãe já não os queria, ao verem a janela trancada, e, seguidamente, quisessem voltar com ele para a Terra do Nunca. Ao aperceber-se da aflição da Sra. Darling por os filhos nunca mais terem regressado a casa, bem como vislumbrando o facto de que o Sr. Darling, se sentindo-se culpado pela fuga dos filhos, ter passado a dormir na casota de Nana, Peter desistiu da sua ideia, comentando com desdém que não precisava de mães para nada. Assim, quando os irmãos Darling regressaram, acompanhados pelos Meninos Perdidos, a janela do quarto estava aberta, tal como no dia em que tinham partido. Ao verificarem que os pais aceitavam que os meninos ficassem a morar com eles, Wendy tentou convencer Peter a ficar também, apoiada pela própria Sra. Darling, que insistiu com ele. Antes de responder, Peter perguntou à Sra. Darling se teria de frequentar a escola e, futuramente, um escritório, a fim de se tornar um homem. Como ela lhe respondeu afirmativamente, Peter confessou “eu não quero ir à escola aprender coisas sérias – (...) – Não quero ser um homem. Ó mãe da Wendy, já pensou? Se eu acordasse um dia e descobrisse que tinha barba? (...) Deixe-se estar quieta, minha senhora: não vou deixar que ninguém me apanhe para fazer de mim um homem.” (Barrie, 1993, pp.180-181).

Assim, Peter voltou para a Terra do Nunca com Sininho, mas deixara combinado com Wendy que todos os anos esta iria visitá-lo, para ajudá-lo na limpeza da Primavera. Quando se voltaram a encontrar, Peter já não se recordava nem da sua fiel companheira Sininho nem do seu maior inimigo, Capitão Gancho, acabando por nem aparecer em todas as Primaveras prometidas. Quando aparecia, não se lembrava de ter faltado a Primavera anterior, uma vez que, para ele, o tempo era como se não passasse. Ao longo dos anos, tanto os irmãos Darling como os Meninos Perdidos foram crescendo e formando a sua própria família. Wendy fora mãe de uma menina, que, desde muito cedo, começou a questionar acerca de Peter Pan, pedindo constantemente a Wendy que lhe contasse a sua própria aventura com Peter.

Numa noite de Primavera, Peter, mantendo-se exatamente o mesmo menino de sempre, voltou a aparecer para levar Wendy para as habituais limpezas, contudo, quando se apercebeu de que ela se tornara adulta, soltou um grito de dor, acusando-a de ter quebrado a promessa que esta lhe fizera. Wendy explicou que já era casada e tinha uma filha, chamada Jane, o que originou grande tristeza para Peter. Entretanto, Jane acordou com o choro de Peter e Wendy

saiu do quarto, para pensar na melhor maneira de o consolar. Tal como acontecera com Wendy, Jane perguntou a Peter porque motivo chorava, ao qual ele respondera que tinha vindo buscar a sua mãe e levá-la consigo para a Terra do Nunca. Quando Wendy regressou ao quarto, Jane voava e Peter, contente, informou-a de que Jane tinha agora o papel de sua mãe, acabando os dois por levantar voo e partir para a Terra do Nunca, para que Jane pudesse fazer as limpezas da Primavera.

A história termina com a descrição de Wendy como uma senhora já de idade e Jane já adulta, mãe de uma menina chamada Margaret. Tal como acontecera com as duas, Peter voltava agora para vir buscar Margaret todas as Primaveras, ou quase todas, para que esta fizesse as limpezas na Terra do Nunca e assumisse igualmente o papel de mãe.

Anexo C – Resumo da obra *Morreste-me*

A obra *Morreste-me* foi escrita entre Maio de 1996 e Maio de 1997. O seu primeiro capítulo foi publicado no suplemento juvenil do *Diário de Notícias, DN Jovem*, a 7 de Maio de 1996. Mais tarde, em 1998, o seu texto integral foi incluído na *Coletânea de Textos Jovens Criadores 98*, na sequência de um prémio atribuído pelo Instituto Português de Artes e Ideias.

Trata-se de uma narrativa poética que surge na sequência da morte do pai de José Luís Peixoto, sendo escrita num discurso dirigido ao pai, depois da sua morte, na sequência de doença prolongada. O autor da narrativa é, ao mesmo tempo, filho da personagem que morre e narrador de toda a ação. Desta forma, é uma obra ficcional e ao mesmo tempo autobiográfica, sendo que a experiência da perda é falada na primeira pessoa.

Além do livro abordar a questão da ausência do outro, a dor que está adjacente a este processo, tal como o desespero, fala também sobre a vida, sobre a esperança.

Durante toda a obra, o narrador descreve as lembranças que tem do seu falecido pai. Desta forma, percorre a sua infância, a sua adolescência e parte da sua vida adulta. Durante estas lembranças vai fazendo um paralelismo entre aquilo que foi e aquilo que é, neste momento, com a ausência desta figura. É assim que o autor arrasta o leitor para uma dança entre o tempo e o espaço e para aquilo que foi no tempo e espaços passados e já não é no presente.