



LSPA
INSTITUTO UNIVERSITÁRIO
CIÊNCIAS PSICOLÓGICAS, SOCIAIS E DA VIDA

O PROCESSO DE REPARAÇÃO NO ATO CRIATIVO

Reparação do Objeto e Reparação do *Self*

Matilde Cabral Gomes Aguiar Buisel

Orientador de Dissertação:
Luís Manuel Romano Delgado

Coordenador de Seminário de Dissertação:
Luís Manuel Romano Delgado

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:
Mestre em Psicologia
Especialidade em Psicologia Clínica

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

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível graças à orientação clara, interessada e devota manifestada de forma constante pelo Prof. Doutor Luís Manuel Romano Delgado, que sempre me deu apoio no plano cognitivo e emocional, evitando pressas, confusões e ansiedades, tornando-o mais rico e enriquecedor. Sou-lhe também devedor do encorajamento e confiança durante toda a execução da presente Dissertação. Um professor que encontra-se sempre disponível para ajudar, conhecedor do assunto, o que torna o processo da escrita e da revisão crítica exaustiva dos textos mais fácil. Um obrigado, ainda, pela partilha de conhecimentos.

Agradeço também vivamente a todas as minhas colegas do Seminário de Orientação de Dissertação, em especial à Maria Bilbao, pela amizade e pelas tardes em bibliotecas ou cafés, onde confraternizando, trocámos ideias e projetos de trabalho. Para além disso, agradeço a enorme confiança que depositaram em mim, para que eu entregasse a presente Dissertação numa primeira fase.

A gratidão é igualmente extensiva a todos os meus amigos pelo enorme apoio que me deram nesta fase da minha vida tão importante, onde uma palavra de incentivo vale tudo. A minha gratidão, em especial para a minha amiga Sofia Norton de Matos, que sempre se mostrou disponível para ajudar.

À equipa do Centro de Documentação do I.S.P.A, enquanto biblioteca universitária, pela ajuda na aquisição, tratamento e pesquisa de parte da informação necessária para a realização deste trabalho.

Finalmente quero expressar muito vivamente a minha gratidão e carinho a toda a minha família, em especial aos meus pais e irmãs, pela paciência e compreensão a cada dia que passava, neste percurso nem sempre fácil, feito de ânimos e desânimos, fazendo-me sempre acreditar que era possível realizar este trabalho.

A meu Pai e minha Mãe, a gratidão por me terem sensibilizado para a cultura.

RESUMO

Pretende-se com este trabalho fazer uma sistematização da concepção de criatividade e dos processos psicoemocionais fundamentais que determinam e sustentam a dinâmica criativa e a atividade criadora. Partindo de uma perspectiva psicanalítica, pretende-se demonstrar a distinção entre aqueles autores que afirmam que o ímpeto de criar é resultado do impulso de restaurar o objeto danificado depois de destruído (Reparação do Objeto) e aqueles que vêem a reparação como uma forma de alcançar a integridade do sujeito, pois é o próprio indivíduo que se sente danificado (Reparação do Self). Como forma de elucidação, realizei uma análise de caso de cinco artistas entre eles: Ruth Weber, Frida Kahlo, Ingrid Betancourt, Toulouse Lautrec e René Magritte. Daqui conclui-se que todos eles utilizam a arte para reparar uma parte de si ou um objeto interno que inconscientemente destruíram. Na dinâmica criativa, os principais mecanismos utilizados são a sublimação e a formação reativa.

Palavras-chave: Criatividade. Ato criativo. Reparação. Objeto. *Self*.

ABSTRACT

This work aims to systematize the concept of creativity and of the psycho-emotional fundamentals which determine and sustain both a creative dynamic and creative activity. Working from a psychoanalytic perspective, we hope to distinguish those authors who affirm that the creative impulse results from the reparation of the object which was destroyed by the destructive impulses (Reparation of the Object), from those who defend reparation as a way to achieve the integrity of the subject, because it is the subject himself that feels damaged (Reparation of the Self). So as to illustrate the above, five artists have been analyzed: Ruth Weber, Frida Kahlo, Ingrid Betancourt, Toulouse Lautrec and René Magritte. By studying these artists we conclude that all of them saw art as a way of repairing the self or a way of repairing the object that they had unconsciously destroyed. Given this creative dynamic, the main mechanisms used are sublimation and reaction formation.

Key words: Creativity. Creative act. Reparation. Object. Self.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	II
RESUMO/ABSTRACT.....	III
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: A CRIATIVIDADE HUMANA	3
1.1. Definição	4
1.2. Objeto transicional de Winnicott	7
1.3. A concepção de objeto: Klein e Winnicott	11
1.4. Fantasia e criatividade.....	11
1.5. A formação de símbolos e a criatividade	13
CAPÍTULO II: A REPARAÇÃO	18
2.1. Ansiedades Arcaicas: Melanie Klein	19
2.2. Reparação do objeto	23
2.3. Reparação do Self.....	26
2.4. A sublimação	30
CAPÍTULO III: O ATO CRIATIVO.....	33
3.1. A arte e o artista vistos pela psicanálise	34
3.2. A arte vista pelos próprios artistas.....	35
3.3. A criação artística e o público a que se destina	37
3.4. Experiência estética	38
CAPÍTULO IV: ANÁLISE DE CASOS.....	41
4.1. Frida Kahlo.....	42
4.2. Ruth Weber (Kjär)	51
4.3. Toulouse- Lautrec.....	58
4.4. René Magritte	62
4.5. Ingrid Betancourt	67
CAPÍTULO V: DISCUSSÃO E CONCLUSÃO	72
CAPITULO VI: REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80
ANEXOS	
ANEXO A: Quadros de Frida Kahlo	
ANEXO B: Quadros René Magritt	

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: My nanny and I, 1937. Museu Dolores Olmedo Patiño.....	45
Figura 2: Ruth Weber: Mulher vestida de preto, 1929 in Madsen (1968), p.13.....	53
Figura 3 e 4: Ruth Weber: Depois de um funeral, 5 mulheres a dançar e a tocar, ambas em 1929. In Madsen (1968), p. 15 e 18.....	55
Figura 5: Ruth Weber: Mãe e filha, 1963. In Madsen (1968).....	56
Figura 6: Salão na Rue des Moulins (1894), óleo sobre tela.....	59
Figura 7: No Circo Fernando (1888)	61
Figura 8: O Mestre-Escola (1954)	65
Figura 9: Not to be reproduced (1937).....	65
Figura 10: Ingrid Betancourt.....	68

Introdução

A Psicanálise deu um enorme contributo para a compreensão da criatividade humana e dos efeitos psico-emocionais da criação artística, assim como da estética e da forma de arte. O conceito de reparação talvez tenha sido o contributo mais sumptuoso.

Desta forma, o conceito de reparação apresenta um enorme valor heurístico quando aplicado à compreensão do ato criador.

A arte transformou-se numa contingência imprescindível à auto preservação da espécie, desde que o homem vivenciou o primeiro medo, o primeiro ódio, o primeiro sentimento de culpa e, conseqüentemente, o primeiro impulso de reparação. A obra criadora exige uma certa propensão, uma capacidade de aceder ao insight, às emoções que comandam a nossa vida interior e, portanto, de recriação. O ato de criação consiste na junção de um passado oculto com o desejo de restaurar e a necessidade de gratificação da libido, numa esforço de integração dos objetos introjectados. É numa tentativa de integração do ego, que se encontra associado ao ideal de reparação e às angústias originárias da posição depressiva, que leva o homem a procurar a arte como poder de cura. Analogamente poderemos afirmar que o artista serve-se da criatividade para chegar até si, tal como o analista faz ao seu analisando, em psicoterapia. O momento de criar, é aquele em que o artista fala consigo próprio e/ou com alguém muito especial (existente ou não, real ou fantasiado), dialoga com o seu inconsciente, numa postura recetiva a todos os sentimentos que lhe possam suscitar. É voltar às etapas mais regressivas do próprio inconsciente e ter a capacidade de não patear aquando confrontado com a pressão do seu próprio inconsciente mas, pelo contrário, encontrar vitalidade e unanimidade (Perestrello, 1997).

Com esta dissertação pretendo descrever as duas categorias dos atos criativos e reparadores: uma que enriquece e satisfaz o ego e outra que repara o objeto. Estes dois tipos de reparação podem observar-se em diferentes indivíduos e até mesmo coexistir num mesmo sujeito. Passo a citar Chasseguet-Smirgel (1984):

O ato criativo pode, na verdade, mergulhar as suas raízes no desejo de reparar o objeto, mas também existe uma atividade criativa na qual o objetivo perseguido é a reparação do próprio sujeito. As duas categorias de atos criativos, longe de se confundirem ou emanarem uma da outra, são de facto radicalmente opostas.

Apenas o ato criativo cuja finalidade é a reparação do self, implica a existência de descargas pulsionais que lhe conferem a dignidade da sublimação” (p. 400).

CAPÍTULO I
A CRIATIVIDADE HUMANA

1.1. Definição

Porque é que certas pessoas se tornam pintores, outras, músicos, poetas ou escultores? Podemos afirmar que a criatividade depende de talentos constitucionais inatos ou depende das primeiras experiências sensoriais?

Partindo da revisão de literatura, poderemos constatar que o conceito de criatividade é bastante controverso variando consoante o modelo teórico proposto. Enquanto que certos autores privilegiam descrições que enfatizam o conflito, a resistência e os níveis edipianos, outros consideram que as áreas indiferenciadas, fusionais da experiência do self desempenham um papel preponderante na criatividade. Outros, ainda, foram levados a investigar como esses diferentes níveis interagem entre si (Amati-Mehler, 1997). Ao confrontarmo-nos com a criatividade artística estamos, essencialmente, 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, indiferenciada, da organização psíquica, regida por um funcionamento onnipotente, fusional e mágico (Amati-Mehler, 1997). Para Amati (1997), a criatividade artística consiste numa interação dinâmica progressiva e regressiva entre processos primários e secundários.

A criatividade humana exige um percurso que vai desde os fenómenos psíquicos até ao próprio ato de criar. Primeiramente, o artista começa por organizar e construir o seu mundo interno para mais tarde construí-lo simbolicamente (Mancia, 1990). As estruturas e os valores implícitos no seu mundo interno irão condicionar a sua visão do mundo externo assim como a criatividade do homem. De acordo com Corradi Fiumari (1980), a criatividade representa a transformação das emoções e fantasias vividas na infância. Marialzira Perestrello (1997), assim como a maioria dos psicanalistas e não-psicanalistas, advogou que a criatividade é um património (potencialmente) universal no ser humano, enquanto que a criação artística, científica filosófica e tecnológica é uma forma de criatividade que poucos privilegiam. Para Winnicott, um dos diligentes do assunto, haveria criatividade até no modo de viver (cit. por Perestrello, 2005, p. 59), na medida em que para o autor (1970) criatividade: “consiste em ser capaz de manter, durante a vida, algo que pertence à experiência infantil de criar o mundo” (citado por Amati-Mehler, 1997, p. 613).

Freud, um prestigioso psicanalista, é da opinião de que o inconsciente constitui o núcleo da criatividade e descreve-a como um processo adaptativo presente em todos os seres vivos no sentido da auto preservação. Consiste num conjunto de reações de um organismo para

tornar possível o prosseguimento da vida, bem como para melhorar a sua qualidade. Tudo indica que o impulso para criar se direciona à capacidade do ser humano de promover adaptações do psiquismo à necessidade de trocar o princípio do prazer pelo da realidade (Andrade, 1997). Esta ideia subjacente nos trabalhos de Freud vem no seguimento do processo de sublimação do impulso sexual que, segundo o autor, contribui para o desenvolvimento da cultura e conseqüentemente da preservação da vida. Desta forma, arte, ciência e religião- a cultura em geral- seriam formas de adaptação, tendo um intuito pragmático na sua origem.

Baseando-se numa perspectiva psicanalítica, o autor Cyric Martins (1996), considera que para entendermos a natureza profunda da imaginação criadora é necessário analisar o psiquismo inconsciente, pois a criatividade tem a sua origem no mundo das fantasias inconscientes. Seguindo a mesma linha de reflexão, ligada à dinâmica da faculdade criadora encontram-se diversos processos psicológicos, influentes tanto no pensamento científico quanto na criação artística (Martins, 1996, p. 9). Entre esses processos psicológicos avultam os de nível pré-consciente. Como forma de fundamentação da motivação inconsciente na criação artística, Martins (1996) afirmou que a criatividade se inter-relaciona com a faculdade para o exercício, o mais espontaneamente possível, das funções pré-conscientes, por meio do fluxo de associações livres. Fazem parte integrante destas funções, a fantasia inconsciente, a imaginação e a função simbólica, que ao se harmonizarem numa coexistência de sentidos, afoitam o psiquismo a elaborar ideias, configurar imagens e a construir obras (Martins, 1996). A mensagem do artista para os leitores ou espectadores comuns, mediada através da sua obra de arte, irá conduzi-los a uma elaboração das próprias fantasias subjacentes, por efeito de identificação projetiva ou introjetiva. Este processo poderá seguir duas vertentes: causar no público um sentimento de surpresa e compreensão, refletindo-se numa sensação de bem-estar e compensação do esforço, atingindo um equilíbrio de certos sectores inconscientes do ego, do superego e do ideal do ego; ou provocar um sentimento de desconforto, que se exterioriza, não raro, numa inibição da compreensão, que é uma forma de rejeição (Martins, 1996, p. 10). Este último caso, deve-se essencialmente aos componentes agressivos subjacentes que sobrelevam o nível compensatório da ficção novelística ou da criação plástica ou musical, o que impede o espectador de entrar no mundo da fantasia.

Partindo de uma análise metapsicológica, o fenómeno da criatividade pode ser analisado em dois sentidos: lato e estrito. Num sentido estrito, forma pela qual costuma ser

examinada, é referente à criação de uma nova realidade externa, a partir de uma realidade psíquica, ou seja, às transformações que o ser humano provoca, conscientemente, no exterior visando um fim específico, ações das quais também participam tendências da mente inconsciente (Andrade, 1997, p. 582). O facto de alguns autores considerarem o inconsciente como estanto na origem da criatividade encaminha-nos para uma análise latente (Andrade, 1997, p. 582). A significância da análise destes dois conteúdos, estrito e lato, pode ser revista nos dois tipos de criatividade -artística e científica- que apesar de terem um impacto diferente na natureza, são unificadas pelo fator inconsciente que lhes dá origem (Andrade, 1997, p.582). Existem diversas formas de criação da arte. Aos olhos de Andrade (1997), a música é a mais direta e completa expressão cultural de vivências afetivas auditivas, correspondendo à sublimação de afetos que não puderam tornar-se conscientes diretamente, ou seja, que são provenientes de experiências afetivas infantis ligadas aos primeiros objetos, às vivências pré-verbais. Similarmente, as artes plásticas, que também pertencem ao “mundo sem palavras”, restaura vivências afetivas visuais (Andrade, 1988, citado em 1997, p.583). A arte literária parece conter aspetos de lembranças de afetos visuais e auditivos. O conteúdo visual é referente ao aspeto formal da construção das frases, enquanto que o auditivo diz respeito à sonoridade agradável das palavras. Não basta apenas nos restringirmos à expressão de afetos, mas também temos de ter em consideração o prazer estético para que um trabalho tenha o estatuto de obra de arte, pois os artistas têm de ter em conta a aprovação por parte das outras pessoas (Andrade, 1997). Passo a citar o significado de estética para Freud: “ estética é a doutrina das qualidades do nosso sentir” (citado por Gerber, 1997, p. 608). Tal citação encontra-se em concordância com as origens etimológicas da palavra estética. Deriva das palavras gregas *aïsthanomai* que significa literalmente “Eu percebo com os sentidos, eu sinto”, e *aïsthesis*, que se traduz na sensação derivada de percepções sensíveis (Amati- Mehler, 1997, p. 612). Daqui conclui-se que são fatores preponderantes para a criação de uma obra de arte o núcleo afetivo, auditivo e visual, e o prazer estético.

É de notar que não nos podemos referir à criatividade apenas como aquilo que resulta em criações artísticas. Um escritor ou pintor pode dar forma, e portanto realidade, à sua fantasia e não alcançar necessariamente a qualidade artística (Amati- Mehler, 1997).

1.2. Objeto transicional de Winnicott

Dentro da linha de pensamento de Winnicott, o conceito de criatividade é tratado num contexto teórico diferente. Em *O Brincar e a Realidade*, Winnicott (1975) perfilhou uma conceção de psiquismo oposta àquela até então existente no campo psicanalítico, aquela que objetava a realidade interna à realidade externa. Com isto, pretendia explorar um novo território em que já não haveria essa oposição. O autor defende, assim, uma inversão das operações conceptuais no campo psicanalítico. Ao invés de se valorizar apenas a realidade interna, tradição *instintivista*, ou a realidade externa, tradição *culturalista*, Winnicott procurou valorizar o espaço existente entre as duas realidades. Defende-se afirmando que a constituição desses dois registos deve-se, essencialmente, às suas bordas. Esta sua ideia surgiu após a morte de Freud. Contudo, o criador da psicanálise já tinha elucidado o facto de que a pulsão é um conceito-limite, ou seja, inscreve-se nas bordas entre o registo somático e o psíquico (Freud, [1905] 1962; [1915] 1960). Com isto quis dizer que o psiquismo ordena-se segunda a exigência de trabalho promovida pela força da pulsão, realidade interna, confrontando-se também com as exigências impostas pela realidade externa. É de notar que o discurso freudiano não se iguala à ideia acima defendida por Winnicott, contudo já se começava a notar alguma controvérsia, dentro da tradição psicanalítica, no que diz respeito a estas duas realidades.

Winnicott designou a sua nova conceptualização de espaço transicional, caracterizado pela presença de objetos transicionais, e que está na origem da experiência cultural, seja esta científica ou filosófica, estética ou religiosa (Birman, 2008, p. 15).

Ao longo do desenvolvimento do bebé, podemos encontrar uma variedade de acontecimentos que vão desde as primeiras atividades do punho, dedos e polegares na boca do recém-nascido, que conduzem a uma satisfação oral, à ligação da criança com um brinquedo ou objeto especial, alguns meses mais tarde. À área intermédia da experiência entre o polegar e o ursinho, entre o erotismo oral e a verdadeira relação com o objeto, entre a atividade criativa primária e a projeção do que já foi introjectado, entre o subjetivo e aquilo que é objetivamente percebido, Winnicott designou de objetos transicionais e fenómenos transicionais (Winnicott, 1975, p.14).

A partir de uma leitura eminentemente psicogenética da dimensão destes dois conceitos, o autor define, assim, objeto transicional como a primeira concessão da criança no que diz respeito ao não-eu (Winnicott, 1975, p. 13). A posseção deste objeto é visto pelo autor

numa perspectiva experimental, na qual o seu manuseamento, em termos de materialidade, consistência e textura irá dar ao infante a sensação de algo constante e existente. Sendo assim, a criança toma corpo e forma de maneira progressiva pela ação contínua que exerce sobre o objeto. Esta atividade permite ao bebê criar a ilusão de que foi ele que criou o objeto como tal, isto é, como objeto atual e que não seria algo que existiria em si mesmo, em sua independência e autonomia, embora ainda não seja totalmente percebido como pertencendo à realidade externa (Winnicott, 1975). O bebê empreende a criação do objeto na sua atualidade, estabelecendo-se, desta forma, uma relação primordial entre criador e criatura. Desta forma, o bebê vive a sua primeira conquista criativa, vivendo a ilusão de que foi ele que criou o objeto. Esta experiência possibilita à criança a formação progressiva de um sentimento de *ser*, ou seja, a permanência do objeto, mesmo que ilusória, dá à criança, pela criação que é capaz de engendrar, a certeza efetiva de ser.

No desenvolvimento normal de uma criança, mais cedo ou mais tarde, surge a necessidade de empregar objetos “diferentes de si” no seu padrão pessoal. Numa primeira fase, a escolha passa por um objeto com características macias, imprescindível na hora de ir dormir, em momentos de solidão ou ansiedade, ou quando o humor depressivo começa a ameaçar, evoluindo para bonecos, brinquedos duros ou ursinhos. De acordo com o autor o padrão de fenômenos transicionais começa a surgir por volta dos 4/6 meses até aos 8/12 meses. É de notar que na primeira posseção do objeto transicional não há diferenças significativas entre rapazes e raparigas, contudo, o mesmo não acontece, na fase seguinte na qual rapazes têm tendência para passar a objetos duros, enquanto que as raparigas se inclinam a progredir para a aquisição de uma família (Winnicott, 1975). O bebê assume uma atitude onipotente em relação ao objeto que é afetuosamente acariciado por ele. Este nunca deve mudar e deve possuir uma certa textura para que o bebê perceba que tem realidade própria. O objeto é oriundo do exterior, mas para o infante não o é, faz parte dele. Com o decorrer dos anos, é esperado que o objeto seja, gradativamente, descontextualizado, ou seja que não seja introjectado pela criança mas sim que perca o seu significado, num processo de difusão por todo o território transicional entre a realidade psíquica interna e o mundo externo.

Numa perspectiva psicanalítica, o objeto transicional representa o seio materno ou o objeto da primeira relação e precede o teste da realidade estabelecida, pois permite ao bebê fazer a distinção entre o que é objetivo e subjetivo. Mais ainda, o bebê, na sua relação com

o objeto transicional passa de um controle onipotente (mágico) para o controle através da manipulação (envolvendo o erotismo muscular e o prazer da coordenação).

Todo este processo, na qual o bebê tem a possibilidade de ilusão e potência de existir, só é possível na presença de uma figura primordial, uma mãe suficientemente boa, entendida como aquela que efetua uma adaptação quase exata das necessidades do bebê, que deve diminuir gradualmente, de forma a desenvolver na criança uma capacidade para lidar com o seu fracasso e frustração (Winnicott, 1975). Só assim é que a criança irá se tornar autônoma e formar uma concepção da realidade externa.

No começo do desenvolvimento de qualquer ser humano, o bebê institucionalmente concebe a ideia de algo que atenderia às suas crescentes necessidades. Por outras palavras, a mãe através de uma adaptação quase completa, propicia ao bebê a oportunidade de ilusão de que o seio faz parte do bebê, isto é, está sob o seu controle mágico.

O bebê, institucionalmente, concebe a ideia de algo que satisfaz as suas necessidades. Quando a mãe, suficientemente boa, aparece nesse exato momento, o bebê cria a ilusão que há uma realidade externa correspondente à sua própria capacidade de criar (Winnicott, 1975). Dito por outras palavras, o bebê percebe o seio apenas na medida em que um seio pode ser criado exatamente ali e naquele então. A mãe ao satisfazer as necessidades do bebê faz com que a ilusão daquilo que ele cria exista mesmo. Esta primeira experiência é conservada até à vida adulta (expressa-se através da arte, religião, criação). Psicologicamente, o seio é percebido pelo bebê como algo que faz parte dele, que foi ele que criou. Desde o nascimento, que o ser humano se depara com o problema da relação entre aquilo que é subjetivamente concebido e aquilo que é objetivamente percebido (Winnicott, 1975). A solução para este problema passa por uma mãe que seja suficientemente boa. Tudo isto corresponde à área intermédia entre a criatividade primária e percepção objetiva baseada no teste da realidade. Os fenómenos transicionais representam os primeiros estádios do uso da ilusão. A ilusão conseguida de criação do objeto numa vivência de espera recíproca, permite à criança o desenvolvimento: da criatividade juntamente com o crescimento da sua capacidade de amar e de investir libidinalmente; da emoção estética (a mãe e o bebê suficientemente belos) que origina o amor pela vida, o belo e o desejo de encontro; do sentimento de identidade e continuidade, de alteridade do objeto, através da desilusão, e dos limites da espera recíproca. O objeto-mãe é dotado de uma função subjetivante pois ao estar fusionalmente ligada à criança vai fazer com que

esta se ame a si própria e se sinta feliz. É como que um espelho, que através da sua capacidade de descodificação-resposta, vai refletir no bebé experiências de satisfação e prazer, fomentando os seus sentimentos e emoções (gratificação narcísica). Paralelamente, a criança incrementa em si uma exigência de reciprocidade, até porque, simultaneamente, vive uma dura experiência de desilusão ligada às vivências de separação.

A principal tarefa da mãe, após ter proporcionado oportunidades de ilusão, é gradualmente proporcionar ao bebé experiências de desilusão para que este desenvolva a capacidade para lidar com a frustração. Só assim o bebé pode empreender uma experiência consistente de *desmame*, pois terá adquirido a segurança oncológica que permite separar-se da sua mãe (Winnicott, 1975, p. 28). A mãe deve dar, gradualmente, ao seu bebé experiências de frustração, desilusão, para que ele não se torne onnipotente.

Sumarizando, as conceções teóricas de Winnicott baseiam-se, essencialmente, no espaço intermédio e transicional, dando especial atenção à experiência originária e crucial do autoerotismo (Winnicott, 1975). Sem isso a passagem de algo do próprio corpo para um objeto situado fora deste é impossível e não há equivalência entre esses dois registos do não-eu. O objeto transicional representa a passagem do bebé de um estado fundido com a mãe para uma relação com ela como algo separado e externo. Num psiquismo marcado pela insegurança ontológica, resulta a formação de um falso self. Como o psiquismo não pode sonhar e brincar de forma efetiva (resultado da descontinuidade do ser), apenas se restringe à possibilidade de fantasiar, prejudicando, assim, de forma ostensiva a criatividade do verdadeiro *self* (Winnicott, 1975). Tudo isto ocorre devido a uma lacuna crucial na área intermédia onde se inscreve a experiência transicional, que consequentemente é resultante de uma falha efetiva por parte da figura materna (Winnicott, 1975). Uma experiência positiva com o objeto transicional permite-nos na vida adulta expandir, enriquecer, a nossa criatividade. De forma a elucidar o que acabei de citar, poderemos pegar no exemplo das situações em que estamos a ver um filme ou a ler um livro. Quando uma pessoa consegue entrar na história que nos está a ser transmitida, mesmo sabendo que aquilo faz parte de uma outra realidade (ficcional), então a relação com o objeto foi positiva. Desta forma, quando uma pessoa está a ler um livro ou a ver um filme é necessário que o espectador tenha a habilidade de entrar na fantasia mas ao mesmo tempo não fugir da realidade. O seio é o objeto criativo por excelência e representa, na história das emoções humanas, algo que transcende amplamente as suas funções nutritivas

e o seu papel estritamente biológico (Mancia, 1990, p.156). Ao nível inconsciente, o seio representa o primeiro ato criativo da vida humana.

1.3. A conceção de objeto: Klein e Winnicott

Torna-se pertinente estabelecer uma comparação entre objeto transicional e o conceito de objeto interno, de Melanie Klein (1924). O objeto transicional não é um objeto interno (que é um conceito mental), mas sim uma possessão. O bebé pode usar o objeto transicional quando o objeto interno está vivo, e é real e suficientemente bom. Mas esse objeto interno depende da disponibilidade, consistência e comportamento do objeto externo. Uma falha das funções essenciais desse objeto externo poderá levar a um sentimento de aniquilação ou persecutório do objeto. Se esta inadequação persistir, o objeto interno deixa de fazer sentido para a criança, assim como o objeto transicional. Este pode, portanto, representar um seio “externo”, mas indiretamente, representa também ele um seio “interno” (Winnicott, 1975, p. 24). Primeiramente é necessário que a criança adquirira segurança suficiente que lhe permita separar-se da sua mãe (Winnicott, 1975). O objeto transicional não está sob controlo mágico, como o objeto interno, nem fora de controlo, como a mãe real.

1.4. Fantasia e criatividade

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, citado 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, citado por Andrade, 1997, p. 583). Enquanto que o pensamento e o princípio da realidade se processam, o princípio do prazer procura a sua satisfação por meio da fantasia. A fantasia suporta dentro de si tanto características da alucinação como do pensamento, e permite a realização de um desejo consoante a realidade, sendo um fator decisivo para o equilíbrio psíquico. Neste sentido, poderemos afirmar que a fantasia é a síntese dos dois modos de funcionamento mental- do prazer e da realidade- e busca aliviar sofrimentos resultantes de desejos não realizados. Tanto pode estar ao serviço do pensamento próprio

do princípio da realidade, como pode ser o refúgio da mente sadia diante de uma realidade insuportável (Andrade, 1997, p. 584). A fantasia é a mais pura manifestação de um simbolismo abstrato, contudo também engloba o simbolismo concreto, proveniente da noção de um objeto real situado no mundo externo (princípio da realidade) (Freud, 1990, pp. 602-3). Subordinando-se à capacidade do ego, a fantasia pode-se expressar através de diversos modos culturais: através do sintoma, da perversão, do pensamento, da sublimação, entre outras (Andrade, 1997). No que concerne à criatividade, apenas os dois últimos são significativos. O pensamento é o agente principal da criatividade científica, que causa uma transformação na realidade externa, e a sublimação das outras duas grandes criações culturais: a religião e a arte (Andrade, 1997). Conforme foi estudado, algumas fantasias podem ser toleradas e outras não, consoante a maior ou menor rigidez do superego. As fantasias censuradas, se corresponderem a desejos compressores (urgentes) do id, se imbuirão da energia deste, fazendo pressão sobre o ego no sentido de obterem satisfação. Em face dessa pressão do id e da censura do superego, a sabedoria do ego consiste em ligar a sua energia a ideias substitutivas das fantasias originais, através das quais se dará a descarga da energia geradora do desejo do id. Essas ideias substitutivas podem contar ou não com a aprovação do superego. Se não forem aprovadas, sairão sob a forma de sintoma, que é uma conciliação insatisfatória para ambos os lados, vivenciada pelo ego com sofrimento, mas também com certo alívio, por livrar-se da pressão proveniente dos dois lados. Se a ideia substituta contar com a aprovação do superego, em vez de sintoma haverá a sublimação do desejo instintivo reprimido, circunstância em que os desejos do id e do superego são satisfeitos, proporcionando prazer ao ego (Andrade, 1997). A criação artística consiste neste êxito conseguido pelo ego. Contudo, é de excetuar, que nem sempre estas fantasias inconscientes descendem de desejos reprimidos, pois também podem dar expressão a fantasias conscientes, que ao se transformarem em obra de arte, adquirem “vida”, afastando-se do carácter patológico. Segundo Freud, as fantasias estão profundamente ligadas às pulsões e procuram encontrar gratificação para os seus desejos frustrados. O artista na perspectiva de Freud (1916):

... compreende como elaborar seus desvanecios de maneira a perderem o que, neles, é pessoal demais e repele os estranhos, e possibilita que os outros participem de seu prazer. Ele compreende também como sintonizá-los de forma a não traírem facilmente sua origem em fontes proibidas. Além disso, ele possui o misterioso poder de modular certo material específico até que este se torne uma imagem fiel de

sua fantasia; e, sobretudo, ele 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 (citado por Amati- Mehler, 1997, p.613).

A arte é vista como a unificação do funcionamento mental, que integra o prazer e a realidade, o processo primário e o processo secundário, a realidade externa e a realidade interna. O artista é aquele que reporta a fantasia a partir da obra de arte, ou seja, a arte é a porta-voz das suas fantasias. Freud caracterizou o artista como alguém que insurge-se contra as imposições da realidade e se refugia na fantasia para comprazer os seus desejos (cit. por Andrade, 1997).

Numa linha diferente do paradigma clássico Freudiano, Klein e os seus discípulos consideram que “as fantasias inconscientes são inatas, e distinguem entre fantasias conscientes e fantasias inconscientes. Estas últimas são consideradas como o conteúdo primário de processos mentais inconscientes e essencialmente coexistentes com a pulsão” (citado por Amati- Mehler, 1997, p. 614).

Enquanto que a descrição freudiana de fantasia tem uma conotação endógena, na que depende da experiência do sujeito vinculada a eventos reais, que vai capacitando o sujeito a distinguir fantasia de realidade, para os Kleinianos a fantasia depende das representações iniciais da interação da criança com o objeto internalizado (citado por Amati- Mehler, 1997). Poderemos afirmar que os Kleinianos datam as fantasias consoante o desenvolvimento pulsional e as relações internas dos objetos. E. Gaddini (1985) postulou que a origem das fantasias acresce da experiência mental primitiva de um funcionamento físico específico (contacto com a pele, alimentação etc.).

Em forma de conclusão, as concepções sobre fantasia diferem de acordo com a teoria da organização psíquica que cada autor adota e o seu papel na criatividade também mudarão em relação às áreas de funcionamento ou dos níveis psicosexuais de desenvolvimento que consideram pertinentes (Amati- Mehler, 1997).

1.5. A formação de símbolos e a criatividade

Os símbolos são fantasias que as pessoas fazem em relação aos objetos, onde o modo como nos relacionamos com o mundo depende da nossa capacidade de simbolizar a

relação com os nossos objetos iniciais. Nesta linha de reflexão, poderemos evidenciar que existe uma estreita ligação entre a simbolização e a criatividade (Flegenheimer, 1989, citado por Mancia 1990), na medida em que toda a criação artística passa pela formação de símbolos.

Numa linha de pensamento Kleiniana (1930), o sadismo e a angústia persecutória, enquanto elementos correlacionados com as pulsões da morte, tomam um lugar primário no que diz respeito à formação de símbolos (citado por Mancia, 1990). Em retrospecto, para Klein, não só o símbolo constitui a base de qualquer sublimação e de qualquer talento como também é o suporte sobre o qual se edifica a relação do homem com a sua realidade externa. Do mesmo modo, as fantasias sádicas e as angústias persecutórias estão na base da criatividade humana e do talento. Para Klein, o início da vida psíquica é marcada pelo sadismo, que se torna precocemente ativo em todas as zonas erógenas e atravessa toda a organização edípica da mente. A partir destes princípios, a criança irá desenvolver fantasias de destruição relativamente aos pais, que mais tarde se transformará em uma angústia de punição que ao ser interiorizada irá constituir o Superego primitivo (Mancia, 1990). Em o artigo “A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do ego”, publicado em 1930, Melanie Klein 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). Quer isto dizer que a ligação do ego aos poucos objetos iniciais só cresce através do desenvolvimento de vínculos simbólicos (é o desenvolvimento de vínculos simbólicos que permite que o ego permaneça ligado aos objetos primários.) Seguindo esta linha de reflexão, Klein arguiu que o simbolismo para além de ser o alicerce de toda a fantasia e de toda a sublimação, é 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 (Klein, 1930). O simbolismo, para além do seu conteúdo relacional, é originalmente dominado por fantasias sádicas dirigidas ao corpo materno e ao seu interior, que contem o pénis paterno e outros bebés, ou seja, o simbolismo emana de uma questão edípica fundamentada na inveja (Mancia, 1990). Em uma das suas conceções, Klein (1930) defendeu que para que ocorra uma boa formação de símbolos, a criança terá de superar as primeiras situações de angústia. Para a autora, o

sadismo procedente, derivado da pulsão de morte, é o ponto de partida para o aparelho psíquico trabalhar e criar (Mancia, 1990).

Segal, no seu primeiro artigo acerca da formação de símbolos, escrito em 1957, assinalou que se a relação de uma pessoa com o seu mundo externo – os seus objetos – for extremamente concreta, a pessoa não experienciará os seus pensamentos e fantasias sobre os objetos como tal, mas como ações concretas realizadas nos objetos reais. A autora estava em concordância com Klein, quando afirmou que as relações simbólicas podem ser prejudicadas pela ansiedade dominante a respeito do objeto (ou, pelo menos, sobre as fantasias acerca dele), acrescentando, ainda, que as fantasias são vivenciadas como atos reais e concretos. Normalmente, tal acontece nos psicóticos, na qual eles próprios fantasiam que o que eles fantasiam sobre os objetos é real, pois em que não procedem à transformação dos impulsos agressivos e sádicos em fantasias (dão-lhe um sentido mais concreto) (Carper e Hills, 1997). Para Segal, a verdadeira simbolização constitui-se como uma relação tripartite entre o simbolizado, aquilo que funciona como símbolo, e a pessoa para quem o ultimo representa o primeiro. Aparentemente, o que está implícito nos psicóticos é a qualidade das projeções que se definem mais como identificações projetivas patológicas ou excessivas, isto é, o sujeito projeta o seu sadismo para dentro do objeto de uma forma realista. Isto porque, o *self* e o objeto são vivenciados literalmente como a mesma coisa, tem 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 perde, o mesmo acontece com a capacidade de formar símbolos verdadeiros (Carper e Hills, 1997). 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. Contudo, ambas são manifestações do ódio narcísico ao bom objeto separado do *self*. Esse ódio é dirigido contra o objeto na tentativa de eliminar a própria percepção a respeito do que se odeia. O sujeito acha que se atacar o objeto, este vai desaparecer. Daqui, resulta a internalização de um mau objeto, sentido como asfixiante, pois o psicótico encontra-se fundido ao seu objeto. Segal designou de “equação simbólica” quando ocorre confusão entre símbolo e simbolizado (Carper e Hills, 1997). Durante o percurso normativo de desenvolvimento, o reconhecimento interno do objeto diferente do seu *self*, permite o uso de símbolos de forma menos maciça. Psicologicamente, existem duas vantagens que Segal assinalou: a

capacidade de vivenciar perdas e o desejo de recriar o objeto dentro de si que dá ao sujeito a total liberdade para usar as suas fantasias e símbolos, já que este último é considerado uma criação do sujeito, e o uso mais vasto do ego de novos objetos como representações simbólicas dos antigos (Carper e Hills, 1997). Os símbolos podem ser usados de uma forma mais liberal, pois o sujeito não se encontra totalmente identificado com ele, sendo, contudo também eles considerados como objetos. Segundo o modelo de Bion (1957), se a relação entre continente e contido tiver uma conotação positiva, a elaboração depressiva e a formação de símbolos depressiva podem prosseguir. Se for perturbada, a natureza da formação de símbolos é prejudicada. De uma forma mais prática, quando a criança projeta para dentro do seio sentimentos intoleráveis e se a mãe for capaz de os elaborar e dar uma resposta adequada, a criança poderá introjectar o seio como continente capaz de lidar com os sentimentos, condição esta necessária para a elaboração da posição depressiva (Caper e Hills, 1997).

Uma outra contribuição importante de Segal é que os símbolos não só nos permitem uma comunicação com o mundo externo, como também uma comunicação interna. Quando dizemos que as pessoas estão em contacto com elas próprias significa que têm alguma consciência dos seus próprios impulsos, sentimentos, que têm uma comunicação real com as suas fantasias inconscientes através do auxílio de símbolos. É uma oportunidade de efetuar linhas de comunicação entre o consciente e o inconsciente, através de uma constante e livre formação de símbolos (Carper e Hills, 1997). Os artistas estão constantemente à procura de símbolos para os seus objetos primitivos.

Aos olhos de Segal a criação artística exige a junção de três termos: a relação entre a pessoa, o símbolo e o objeto, que corresponde respetivamente à relação que o artista tem consigo próprio, com a sua obra de arte e o objeto que o inspirou para tal. Alegou, ainda, que para que o trabalho simbólico seja criativo é necessário que o artista simbolize algo real. Perante uma criação simbólica primeiro temos de reconhecer a realidade tal como ela é, principalmente a do nosso mundo interno. Torna-se condição necessária aceitar que aquilo que estamos a simbolizar não é da nossa própria criação (ainda que os nossos símbolos sejam) e que o significado e o valor das nossas criações encontram-se delineados por aquilo que a realidade representa (Caper e Hills, 1997). Como forma de revisão, podemos ver que a recusa da realidade poderá ser um impeditivo da nossa criatividade. Esta implica, ainda, estarmos em contacto com a nossa própria mente, que é o mesmo que dizer que devemos estar em contacto com os nossos próprios sentimentos, desejos,

fantasias e percepções e estarmos recetivos a eles, aceitá-los, mas ao mesmo tempo manter uma distância de segurança para não sermos dominados por eles, ou seja, experienciá-los mas não como uma realidade concreta (Caper e Hills, 1997).

CAPÍTULO II
A REPARAÇÃO

2.1. Ansiedades Arcaicas: Melanie Klein

Num dos artigos do livro *Amor, Culpa e Reparação* ([1929] 1975), Melanie Klein empregou pela primeira vez a relação entre a criatividade e as profundas ansiedades arcaicas. Segundo a autora, o ato de criar é impulsionado pela necessidade de restaurar o objeto ferido depois de uma crítica destrutiva. Sendo assim, a ansiedade caracteriza-se como um impulso para o ato de criar. Posteriormente, em *Inveja e Gratidão* (Klein, 1957), a autora volta a fazer referência ao tema da criatividade, asseverando que o primeiro objeto visto como agente criador é o seio materno e que a inveja excessiva poderá ter conotações negativas para a criatividade.

Inicialmente, Klein era da opinião de que a ansiedade era impeditiva de um normal desenvolvimento (Klein, 1930, p. 249). Contudo, já em “A análise de crianças pequenas” (1923), passou a ver a resolução da ansiedade como uma pré-condição para o desenvolvimento. Segundo a autora, existem diversas situações de ansiedade na infância que se refletem mais tarde no ímpeto de criar (Klein, 1929, p. 241). Uma primeira situação retratada pela autora foi o prazer de destruição das crianças, que tem um papel muito significativo para a neurose dos rapazes assim como para o seu desenvolvimento normal. Com isto, refere-se ao ataque contra o corpo da mãe e ao pénis do pai que se encontra dentro da mãe. Trata-se de uma fase de desenvolvimento inicial, onde a criança atinge o apogeu do seu sadismo para atacar o corpo da sua mãe, etapa bastante importante pois é onde se começa a manifestar os conflitos edípicos, sob o total domínio do sadismo. Contudo, estes ataques ao objeto introjectado provoca na criança o medo de sofrer um ataque semelhante de objetos externos e internalizados (Klein, 1929, p. 243). Esta hipótese de situações de perigo infantil, causadas por uma série de ansiedades, também foi formulada por Freud. Ainda de acordo com Freud, o medo que obra com mais intensidade, por parte das raparigas, é a perda do objeto (da pessoa amada), enquanto que para os rapazes, a situação de perigo que se acentua mais é a castração (Klein, 1929, p.243). Trabalhos desenvolvidos por Klein demonstraram que estas situações de perigo são modificações de outras ainda mais arcaicas. De uma forma mais prática, para a autora o medo de castração desenvolvido nos rapazes adquire intensidade quando a união entre o pai e a mãe está em jogo. Segundo a influência do superego sádico primitivo, que já se encontra formado, os pais unidos são agressores extremamente atrozos e muito temidos

(Klein, 1929). Sendo assim, o medo de castração surge, ao longo do desenvolvimento da criança, da situação de ansiedade descrita acima.

Similarmente à ansiedade de castração nos meninos, as meninas têm o desejo sádico, oriundo dos primeiros estágios de conflito edipiano, de roubar tudo aquilo que pertence à mãe, tal como o pênis do pai, as fezes e os bebes, assim como destruir o seu corpo (Klein, 1929, p.243). Contudo, esse desejo cria na rapariga uma ansiedade de que a mãe também roube o conteúdo do seu corpo e o destrua, ou seja, que a situação se reverta. Esta ansiedade torna-se mais forte quando a menina não vê a mãe. A presença da mãe real e carinhosa reduz o medo da mãe aterrorizante, cuja imagem está introjectada mentalmente na criança. De acordo com a autora, o que acontece nas raparigas é que o medo de perder o objeto de amor e o medo de ficar sozinha, descritas por Freud como as principais ansiedades, resultam da transformação do medo que a mãe ataque o seu corpo. Desta forma, numa fase mais avançada, o medo de ser atacada pela mãe aterrorizante transfigura-se no medo de perder a mãe verdadeira cheia de amor e de ficar sozinha e abandonada (Klein, 1929, p. 244).

No desenvolvimento ontogénico o sadismo é superado quando o indivíduo atinge a fase genital. Quanto melhor superada esta fase, maior é a capacidade da criança de criar um amor objectal e de vencer o seu sadismo através da pena e compaixão.

Os primeiros sentimentos de amor e ódio despoletados no bebé dão-se na relação com o seu primeiro objeto, a mãe, que tanto é desejada como odiada, situação característica dos anseios arcaicos do bebé. A mãe é assumida pela criança como um bom seio, fruto de amor, quando satisfaz as suas necessidades de alimentação e de prazer sensual, que obtém quando a sua boca é estimulada ao chupar o peito (Klein, 1937, p. 343). A satisfação dos desejos do bebé com todo o amor que uma mãe é capaz de dar, vai fazer com que este desenvolva em si um sentimento de gratificação e segurança, que irão ter um papel duradouro na nossa mente. Contudo, quando tal não acontece, a situação reverte-se. Quer isto dizer, que quando a mãe não lhe sacia a fome, ou o seu desconforto físico, surgem no bebé sentimentos de ódio e agressividade, culminando mesmo em impulsos destrutivos da pessoa que é objeto de todos os seus desejos. Estes estados de agressividade podem mesmo dar origem a situações dolorosas, como sufocamento, falta de ar e outras, sentidas como elementos que podem destruir o seu próprio corpo (Klein, 1937, p.343). Na mente do bebé a mãe está ligada a tudo aquilo que ele sente, seja bom ou mau (Klein, 1937, p. 344). O pai

também apresenta um papel substancial na vida emocional e relacional da criança, contudo a percepção deste como uma figura cordial, gratificante e protetora é modelada em parte sobre a relação com a mãe (Klein, 1937, p. 348). Durante todo o nosso percurso de vida somos invadidos na nossa mente por sentimentos de amor e ódio, que nos induzem para uma luta psíquica constante.

Melanie Klein (1937, p. 349) alegou, ainda, que estes sentimentos e impulsos da criança são acompanhados por fantasias arcaicas. Por exemplo, quando o bebé deseja o seio, e se ele não está, ele pode imaginar a sua presença, ou seja, pode imaginar a sua gratificação. Este fantasiar primitivo é a forma mais arcaica da capacidade que mais tarde se transforma na atividade mais elaborada da imaginação. Uma outra forma de fantasiar poderá ser o ataque ao seio, aquando a criança se sente frustrada, ou seja, a criança desenvolve fantasias desagradáveis relativamente a esse objeto, que passam pelo desejo de morder, despedaçar e destruir a mãe e o seu seio (Klein, 1937, p. 349). Esta atividade mental arcaica, a construção de fantasias, tem sequelas muito importantes para o desenvolvimento psíquico da criança. Isto porque, a criança sente que aquilo que desejou nas suas fantasias aconteceu mesmo, ou seja, ela sente-se como se tivesse realmente destruído o objeto, aquando os seus impulsos destrutivos, e continuasse a destruí-lo. Assim ao fantasiar que quer destruir a mãe, a criança, desde logo, também fantasia que está a juntar novamente os pedaços do seio ou do corpo da mãe, restaurando-a. Desta maneira, desenvolve uma fantasia onipotente de carácter restaurador, como forma de suportar os seus medos. Contudo, nem todos os seus medos, oriundos do seu desejo de destruir a pessoa que mais precisa e ama, desaparecem completamente pois a criança ao estar numa situação de dependência anseia ter perdido o seu objeto de amor. Segundo Klein (1937, p. 350), todos estes conflitos básicos afetam profundamente o desenvolvimento e a força da vida emocional do indivíduo adulto.

Todos nós já experienciámos momentos em que nos sentimos culpados por termos impulsos de ódio contra alguém que amamos. O que acontece, na maior parte das vezes, é que essa culpa é posta para segundo plano devido à dor e desconforto que ela nos causa. Entretanto, como não conseguimos eliminá-las de todo, elas expressam-se das mais diversas formas. Como forma de elucidação, algumas pessoas sentem-se insatisfeitas com a sua aparência, habilidades, com o seu trabalho, ou seja, sofrendo do chamado “complexo de inferioridade”. Outras necessitam constantemente da aprovação e dos elogios dos outros, como prova de que são dignas de amor. Tudo isto está ligado ao sentimento

inconsciente de culpa, na medida em que estas pessoas são da opinião que são incapazes de amar os outros por não conseguirem controlar os seus impulsos agressivos, isto é, são um perigo para aqueles que amam. Estas situações são a prova de como os conflitos acima descritos, iniciam-se na infância mas continuam de forma ativa para o resto da nossa vida.

Logo desde muito cedo que o bebé adquire sentimentos sexuais na sua relação com a mãe, através do prazer que retira do sugar do seio. Este desejo, mais tarde, é substituído pelas sensações genitais. No caso das raparigas, o interesse é orientado para o órgão genital do pai, que se torna o objeto dos seus desejos e fantasias libidinais (Klein, 1937, p. 355). Desenvolve assim na sua mente, fantasias conscientes e inconscientes, de tomar o lugar da mãe, ter filhos com o pai e conquistá-lo. Nasce um sentimento de rivalidade em relação à mãe e inveja dos outros filhos que a mãe teve, os seus irmãos. Somam-se ainda, as frustrações relativamente ao seio da mãe. Ainda assim os desejos e fantasias sexuais em relação à mãe permanecem, já que é sob sua influência que as raparigas desejam estar ao lado do seu pai. Os rapazes, sentem desejos genitais em relação à mãe e sentimentos de ódio pelo pai. Estas situações são geradoras de grandes conflitos: as raparigas, apesar de odiarem a mãe, também a amam; e os rapazes, por amarem o pai, também queriam reservá-lo dos seus impulsos agressivos (Klein, 1937, p.355). Quanto aos irmãos, têm muitos ciúmes pois são vistos como rivais na disputa pelo amor dos pais. Estes conflitos com que nos deparamos desde cedo, entre afeições de amor e ódio, fazem-nos ambicionar fazer compensações, reparações, para o resto da nossa vida. Tanto na mente inconsciente da criança quanto na do adulto, a par dos impulsos destrutivos existe uma necessidade de ajudar e restaurar as pessoas amadas que foram destruídas ou feridas em fantasia.

A agressividade arcaica da criança estimula a pulsão de compensação e restauração, de colocar novamente dentro da mãe as coisas boas que roubou nas suas fantasias (Klein, 1937, p. 377). Vários foram os trabalhos desenvolvidos por Melanie Klein, que demonstraram que o sentimento de culpa é um incentivo fundamental para a criatividade e o trabalho em geral (mesmo o mais simples). No caso das crianças, os impulsos criativos que até então se permaneciam obscuros começam a surgir, expressos sob a forma de diversas atividades como o desenho, a construção de casinhas e a fala, com o intuito de apaziguar os medos que os acompanham na sua mente e conseqüentemente diminuir os seus impulsos agressivos. A par destes processos, também ocorre uma diminuição dos sentimentos de culpa e da ansiedade em torno da morte da pessoa amada, aspetos que eram demasiados pesados para serem suportados pela sua mente. O desejo de reparar,

intimamente ligado à preocupação com a pessoa amada e à ansiedade em torno da sua morte, agora pode ser expresso de forma criativa e construtiva. Nos adultos estes processos e mudanças também ocorrem (Klein, 1937, p. 379). A reparação – que é um componente essencial da capacidade de amar- é uma forma de lidarmos com os nossos medos e sentimentos inconscientes de culpa.

2.2. Reparação do objeto

Será a produção artística uma cura, a reparação de uma perda interna, ou o luto pela perda de um objeto?

O conceito de reparação, introduzido por Melanie Klein (1929) em seu artigo “Infantile anxiety situations reflected in a work of art and in the creative impulse” (“Situações infantis de ansiedade refletidas num trabalho de arte e no impulso criativo”), constitui-se como bastante significativo para a compreensão do ato criativo (Chasseguet-Smirgel, 1984, p.399). A autora fez uma ligação do termo de reparação ao conceito de criatividade, num nível mais geral, proporcionando um novo ângulo de compreensão da estética, e em particular, do processo criativo. Como iremos ver, a autora dá muito pouca importância à “cura do self” e da autoestima no processo criativo.

Segundo Klein, uma psicanalista austríaca, o impulso criativo é contemporâneo da posição depressiva. Este impulso 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; isto é, quando os bons e maus aspetos do objeto são apreendidos de um modo sintético (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 399). O reconhecimento do carácter 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, na qual as ideias persecutórias ainda não desapareceram por completo, devido ao medo de vingança pelos ataques ao objeto. Este medo, juntamente 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). Desta forma, durante o momento da posição depressiva a criança, que se depara com situações como o desmame e a separação, começa a ver a mãe como um objeto total, transformando os objetos em símbolos de forma a enfrentar a ausência do

objeto primário (Klein, 1930, citado por Mancina, 1990, p. 158). Em retrospecto, na concepção kleiniana da criatividade humana, é condição para que esta ocorra a reparação da imagem deteriorada das figuras parentais (Mancina, 1990, p. 161). Este impasse entre ataque e reparação no processo criativo é originário do sadismo inato enquanto expressão das pulsões de morte que operam na criança desde o seu nascimento (Mancina, 1990, p. 161). De acordo com a teorização de Klein, o impulso criativo tem as suas raízes na posição depressiva e nos sentimentos de reparação presentes no artista (Mancina, 1990, p. 161). 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, uma vida independente.

De acordo com o pensamento Kleiniano, a reparação do objeto, na medida em que deriva do sentimento de culpa, vem, pelo menos em parte, da oposição do superego aos impulsos destrutivos e sádicos. Estes impulsos são então recalcados e contra investidos. O ato criativo assim como o ato reparador aparecem, nesta perspectiva, mais próximos da formação reativa do que da sublimação, se tivermos em conta o paradigma freudiano. Para Klein, os impulsos de reparação advém em parte do superego, ou seja, há uma “obrigação para”. Há uma necessidade de apaziguar o superego dos efeitos causados pelo profundo sentimento de culpa. Se o ato criativo consistisse apenas na reparação do objeto, realizada sob a proteção do ego, o sentimento de culpa não seria facilmente concebido. Contrariamente, Smirgel afirmou que as verdadeiras criações são aquelas em que o sujeito não é obrigado moralmente, ou seja, não há a influência do superego (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 401). De fato para nos construirmos, crescermos, é necessário que haja uma destruição do objeto no nosso inconsciente. Isto significa que, longe de situar-se num modo fusional onde sujeito e objeto seriam apenas um, o ato criativo é definido em um relacionamento para o outro, ou seja, é preciso haver um distanciamento entre si e a sua obra de arte. A reparação do objeto indica o esforço da criança de curar a imagem parental que sente estar danificada pelos seus ataques agressivos (Olsen, Ole e Andkjaer, 2004, p. 34).

Em “A psychoanalytical approach to aesthetics” (“Uma abordagem psicanalítica da estética”) (1952) Hanna Segal, postulou que a criação artística é uma forma de elaborar a posição depressiva. Nesta fase inicial de desenvolvimento, o bebé depara-se com um sentimento de ambivalência. Por um lado, vivência sentimentos de ódio e ciúmes, que o leva a atacar e a destruir os objetos primários. Consequentemente, e devido aos seus

desejos e fantasias onipotentes, o bebê vai introjectar no seu mundo interno os seus pais como figuras destruídas e fragmentadas, pois ele acha que os atacou. Mas na medida em que também ama os seus pais e depende deles, essa destruição causa ao bebê sentimentos de culpa, perda, e anseio de restaurar na sua mente aquilo que destruiu para que os pais regressem à posição inicial (Segal, 1974). É deste “Bau” que emanam os impulsos criativos. É a restauração do objeto que a criança teme ter destruído pelos seus ataques invejosos no processo de separação dos seus pais (Amati- Mehler, 1997, p. 616). Segal, em *Delusion and Artistic Creativity (Ilusão e Criatividade Artística)* (1974), formulou que: “Quando a criança toma consciência da relação sexual dos pais e de sua fertilidade, a reparação envolve a restauração em sua mente, da plena potência e fertilidade deles. O artista, em particular, está envolvido na tarefa de criar um novo mundo interno e a sua família interna” (citado por Amati-Mehler, 1997, p. 616).

Para a autora, a criação artística representa o objeto e nada tem a ver com o *self*, onde o artista poderá separar entre ele mesmo e a obra concluída (Amati- Mehler, 1997, p.616). O artista sente que tem de criar um mundo novo como forma de reparar simbolicamente a destruição do seu mundo interno e a sua família interna (Segal, 1974). Para Segal (1974), os artistas têm uma necessidade devastadora de recriar uma estrutura destruída e perdida, como forma de diminuir a destrutividade original. Criar é como que trazer de volta à vida o mundo perdido de objetos. Proust, por exemplo, diz que escrever um livro “ é recapturar da sombra aquilo que sentira, reconvertê-lo em seu equivalente psíquico; mas a maneira de fazê-lo, a única que eu enxergava, que outra podia ser senão a de criar uma obra de arte.” Mais ainda, e porque a obra de arte representa primeiramente o objeto e não o *self*, o artista pode visualizar uma separação entre si próprio e a obra acabada. Um dos aspetos importantes na superação das ansiedades depressivas e do processo de reparação é a capacidade do artista de perceber a sua obra como separada de si. Isto permite ao artista ter um certo desapego objetivo da sua obra e uma atitude crítica em relação a ela (Segal, 1974). O artista nunca está completamente identificado com a sua obra, é preciso consciencializar-se do que é fantasia e a realidade, diferenciar o mundo externo do interno. A sua obra de arte é como que um símbolo, que poderá ser usado como um meio de comunicação (Segal, 1957). É preciso ter um juízo de realidade em relação tanto ao mundo externo como ao seu próprio mundo psíquico. Um artista encontra-se em constante busca da verdade psíquica: explora o mundo externamente e, ainda mais, internamente (Segal, 1974). É uma autêntica busca de compreensão do “bau”, acima referido.

Marialzira Perestrello (1997), uma conceituada psicanalista, advoga a ideia de que a arte é uma transfiguração daquilo que o artista vê. O artista recria o mundo que está ali, expressando, simbolicamente, os seus pensamentos, impulsos, conflitos, sentimentos. Refere-se à arte como uma reparação do objeto, na qual o artista passa pelo luto e elaboração (em todos os níveis) da perda de uma pessoa significativa ou pela decepção de um objeto ou situação.

2.2. Reparação do Self

O ato criativo pode representar a reparação de um dano físico, real ou imaginário, do próprio artista ou de um objeto seu de amor. Os dois tipos de reparação podem existir em diferentes atividades criativas do 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, p.337).

Seguindo uma linha divergente de categorização do ato criativo, Chasseguet- Smirgel (1971, citado por Mancina, 1990, p. 166), alegou que este surge da necessidade de reparação do próprio sujeito e não do objeto. Quer isto dizer, que para a autora, é criativo apenas o ato que procura a reparação do Self. Referiu, ainda, que todo este processo se trata de uma formação reativa, mais do que uma sublimação, conceituado por Freud (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 399). De facto, as várias definições de Freud incluem um elemento invariável: 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 para além da sublimação. De fato, 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).

McDougall (1980), enfatiza o conceito de reparação e a eterna tentativa das crianças para efetuar uma cura do *self* dos conflitos psíquicos inevitáveis que irão ataca-lo. Ainda de acordo com a autora, o processo de reparação do *self* deve-se, essencialmente, a fantasias sádicas. O sadismo, do estado psicosexual, é uma expressão do ódio contra os pais e contra o “mau seio”, aquando a relação é primordial. Sendo assim, para McDougall, o processo criativo é uma tentativa de conter este ódio e reparar as suas conseqüentes fantasias (cit. por Joel, 1991, p.336). Da sua experiência clínica, Smirgel observou que todos os criadores apresentam, até certa medida, distúrbios no corpo que podem ir tão

longe como uma real despersonalização. Explicita (1962) as suas observações dizendo que, em geral, os distúrbios atuais das experiências corporais, em particular as despersonalizações, devem-se a uma separação abrupta precoce entre o ego e o não-ego. Esta maturação precoce do ego parece ser causada por elevados e excessivos traumas e frustrações que levaram à separação do estado fusional primitivo com a mãe (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 403). É necessário que o bebê receba as condições adequadas na vida pré-natal tanto em termos de recompensas orais como do ponto de vista sensorial, para que o processo separação/ individualização seja feito da melhor forma. Muitas das vezes torna-se difícil analisar a consistência do carácter histórico destas frustrações devido à sua natureza precária, já que a sua ocorrência deu-se durante o período pré-objetal e de desenvolvimento do narcisismo primário (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 403). Contudo, o material revelado em análise suporta a hipótese de que os distúrbios causados durante a primeira fase de desenvolvimento irão ter repercussões na imagem corporal. As mães dos sujeitos com um narcisismo “frustrado”, parece terem exercido um absoluto controlo mental e motor, ou seja, para as mães os filhos representam acima de tudo objetos para dominarem. Uma brusca interrupção no narcisismo primário fusional irá causar distúrbios nos estados de desenvolvimento posteriores, e acima de tudo, na integração dos ganhos funcionais da fase anal (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 403). O fato de a fase anal ter sido mobilizada antes de tempo, causa obstáculos na introjeção desta fase, que contém características específicas como o controlo, domínio, manipulação, exatidão, essenciais para a construção de um ego forte. Em retrospecto, uma descontinuidade no processo normal de desenvolvimento, poderá ter diversas repercussões na construção do ego do indivíduo, o que leva os artistas a reparar uma parte do self, na opinião de alguns autores. Para Marie Bonaparte (1932) “A inconsciência humana sabe como se vingar da sua perda de onipotência, e o ato criativo irá trazer uma mudança fundamental para o ego para estes indivíduos” (citado por Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 404). Ella Freeman Sharpe, em seu artigo “Pure art and pure science” (“Pura arte e pura ciência”) (1935), expressa a ideia de que a criação artística para além de proporcionar uma boa experiência psicológica e física, ligado à harmonia e ritmo, representa um triunfo sobre a agressividade e angústia (citado por Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 404). É uma tentativa de atingir a integridade, preencher os espaços no seu normal desenvolvimento para obter a plenitude do narcisismo (narcisismo dinâmico que passa por todos os estados de impulsos de maturação). A criatividade que permite a conjectura narcisista constitui um setor privilegiado em indivíduos que aparentam ter uma falha narcísica. Para Smirgel (1984) a criatividade traz

diversas regalias: primeiro permite uma regressão de um estágio de evolução para outro sem grandes danos; tem consequências terapêuticas bastante significativas para os criativos; e, permite recuperar a integridade do narcisismo sem qualquer ajuda externa, entre outros. Curiosamente, ao pensarmos nas razões que levam os indivíduos a criar, tudo indica que advém de uma falha ou dano causado pelos outros, seja pela perda de um objeto ou por um déficit no narcisismo, ou seja, a arte não pode ser executada sem uma falha.

Durante a sua análise da criatividade, Chasseguet-Smirgel apreende a criação à procriação, salienta 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, p. 336). 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.

McDougall, num nítido contraste, contempla a criatividade artística como uma esfera eminente, onde o profundo desejo bissexual na humanidade, o qual a relação genital não pode absorver, encontra uma expressão social e legítima (Joel, 1991, p. 336). Acrescenta, ainda, que os atos criativos permitem que as pessoas produzam magicamente, que é o mesmo que dizer que, retêm o seu desejo onipotente de ser os dois sexos ao mesmo tempo no produto artístico. Também alegou que muitos dos trabalhos artísticos inibidos devem-se à recusa inconsciente de aceitar os desejos e conflitos bissexuais.

Mancia (1990), em sua teoria, defende que a criatividade humana é um processo que, juntamente com vários fatores (traumáticos ou não) e várias posições (esquizo-paranóide e depressiva) induz à formação do Self e do mundo interno do homem. 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 consequentemente crescer emotivamente, é o reflexo de uma notável atividade criativa, que é a sede não só da simbolização e do pensamento, como também da formação do mundo interno e dos seus valores. Este é um percurso evolutivo que é seguido por ataques e reparações, sendo que a sua capacidade para lidar com todo este processo depende 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, posteriormente introjectado, passa a fazer parte do seu património emocional, uma vez que se insere na dinâmica relacional dos seus objetos internos (Mancia, 1990). Também E.Gaddini defendeu que a criatividade vem da necessidade de recriar experiências primitivas de fusão e separação com o objeto primário, que permanecem visceralmente inconscientes, e às quais o ego e as suas partes mais conscientes- cultural e socialmente condicionadas- conferem forma, por meio dos processos secundários e testes de realidade (Amati- Mehler, 1997). 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), o que resulta num “conhecimento” subjetivo do *self* (Amati- Mehler, 1997).

Uma das grandes premissas de Smirgel é que o incesto não só representa uma tentativa por parte da criança de possuir a mãe a um nível genital, mas também constitui o exemplo mais proeminente da tentativa regressiva para recapturar a perfeição fusional do período pré-natal e início do pós-natal, reentrando dentro dela (Joel, 1991). A autora subscreve as palavras de Ferenczi “ o retorno à vida intrauterina constitui uma fantasia humana universal e, eventualmente, é a sustentação biológica do desejo edipiano” (Chasseguet-Smirgel, 1986, p. 30, citado por Joel, 1991, p. 330).

Smirgel considera que se a criação leva para o inconsciente o significado de uma reparação do self em detrimento do objeto, onde o sujeito é forçado a assumir perante si próprio os seus impulsos sádicos, pois não o impulso não é derivado da culpa de ter agredido os objetos internos (como acontece na reparação do objeto). Na reparação do self, é o próprio sujeito que se quer aperfeiçoar por meio da sua atividade artística. Julgando pela sua experiência clínica, Smirgel é da opinião de que por vezes a atividade criativa assume a função de reparar o objeto e, por vezes, a reparação do próprio sujeito, e que no primeiro caso trata-se de uma espécie de trabalho através (“*working through*”) da culpa (citado por Chasseguet- Smirgel, 1984, p. 402).

Conclui-se que o ato criativo cuja finalidade é a restauração da própria integridade do sujeito será mais saudável para o próprio sujeito, pois implica descargas pulsionais.

2.3. A sublimação

O conceito de sublimação, enunciado por Sigmund Freud nos primórdios da psicanálise, e o de criatividade, forjado por Donald Winnicott algumas décadas depois, apesar de se contraporem e de se inserirem em caminhos teóricos distintos, visam elucidar uma mesma problemática, qual seja, a experiência cultural do sujeito. À diferença do pensamento Kleiniano, para os autores a cultura é crucial para a constituição da subjetividade (Birman, 2008, p. 13).

De acordo com Winnicott (1971) a conceptualização da cultura, no registo eminentemente psíquico, havia sido descurada pela comunidade psicanalítica na última década, que apenas se focalizava na realidade psíquica, pessoal e interna, e na sua relação com a realidade externa ou compartilhada (Winnicott, 1975, p.9). Encontrava-se de facto intrigado com todo este desenrolar da psicanálise, como se pode verificar numa das suas citações: “ A experiência cultural não encontrou o seu verdadeiro lugar na teoria utilizada pelos analistas no seu trabalho e no seu pensar” (Winnicott, 1975, p. 9). Contudo, devemos constatar que este comentário por parte do autor está correto para alguns membros desta comunidade que apenas se voltaram para a leitura da experiência clínica, mas não é extensível a todo o campo psicanalítico. Autores como Lacan e Laplanche, entre 1950 e 1970, já haviam retomado de diferentes maneiras a tradição freudiana, afirmando que o conceito de sublimação procura, de certa forma, a inscrição cultural do sujeito.

A palavra sublimação foi enunciada precocemente no discurso freudiano (Freud, [1887-1902] 1973). Por intermédio do conceito de sublimação, Freud procurou interpretar não só a constituição de diferentes registos da cultura, entre os quais a religião, a filosofia, a arte e a ciência, como também a criatividade psíquica. Inicialmente, o conceito de sublimação possuía um carácter ostensivamente negativo, devido aos obstáculos impostos pelas exigências da civilização à livre expansão da sexualidade, causando perturbações psíquicas. Mais tarde, assumiu uma marca visivelmente positiva, pois passou a promover a vida em conjunto com o erotismo e em oposição ao movimento rumo à morte (Birman, 2008, p. 20). De acordo com Freud, o sublime tem a sua origem psíquica na pulsão sexual. Em “A moral sexual ‘civilizada’ e a doença nervosa dos tempos modernos”, Freud ([1908] 1975) revelou que o processo civilizatório, mais precisamente a modernidade, incide precisamente sobre a pulsão sexual e não sobre os sistemas nervosos e psíquico em sentido lato, como alegava o discurso psiquiátrico. Sendo, assim, o alvo deste processo era a

pulsão sexual (Birman, 1978), na qual as crescentes exigências da civilidade levaram a recalques sexuais progressivos nos indivíduos e os conduz, inexoravelmente, às “doenças nervosas” (Freud [1908] 1975). Sendo assim, o recalque da pulsão sexual, consequência das exigências da evolução dos tempos em que vivemos, levaria à inibição da sexualidade dos indivíduos assim como à implementação da sublimação.

Segundo Freud ([1908] 1975), o trabalho criativo encontra-se num registo sexual. Em *Totem e Tabu*, publicado em 1913 (1975), Freud enunciou que as formações sintomáticas, dizem respeito à presença do recalque, mas o mesmo não acontece nas formações sublimatórias. Sendo assim, a neurose obsessiva, a histeria e a paranóia encontram-se no registo do sintoma e do recalque, enquanto que a arte, a religião e a filosofia estão ao nível da sublimação. A sublimação não implicaria o recalque mas, pelo contrário, o retorno do recalcado, tal como Freud afirmou em *As pulsões e os seus destinos* ([1915] 1960). Freud foi mais longe no seu discurso, em “Para introduzir o narcisismo”, de 1914 (1975), afirmando que a sublimação não é uma forma de idealização, já que a primeira seria um processo ligado ao registo da pulsão e a segunda pertence ao registo do eu e das relações deste com os objetos de investimento. Sendo assim, a sublimação inscreve-se ao nível do narcisismo secundário, e não no primário, na qual o sujeito busca algo de fora, assintótico, e não se idealiza no registo do eu ideal.

A capacidade de sublimar, que é adquirida durante o período de latência, acresce da necessidade de procura de outros objetos que substituam os objetos libidinais incestuosos, ou seja, da procura de outros objetos libidinais. Segundo Chasseguet-Smirgel, a identificação com estes objetos detentores do ideal do ego do sujeito reforça as tendências para a interiorização e a sublimação. A obra de arte autêntica originaria da sublimação conseguida, diminui a distância entre o ego e o ideal do ego. Ela concilia, tal como Freud asseverou, o princípio do prazer e o princípio da realidade. O artista através do seu impulso criativo e da sua capacidade para fantasiar, tenta atingir uma neorealidade, ou seja, uma realidade mais satisfatória, sem, no entanto, se desprender totalmente da sua realidade. Poderá ter a cabeça na lua, mas os pés têm de estar bem assentes na terra, falando metaforicamente. Freud, em os *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade* (1905) alegou, ainda, que a sublimação, que consiste na dessexualização das pulsões, é o alicerce de qualquer atividade criativa artística e científica (Mancia, 1990, p. 165). Para o autor, a inspiração do artista depende da sua capacidade de aceder, através da memória e da identificação, a sentimentos e imagens de experiências vividas na infância (Freud, 1908,

citado por Mancia, 1990, p. 165). Quando a sublimação falha o sujeito, a fim de combater as pulsões e fantasias que lhe estão associadas, serve-se de diversos mecanismos de defesa, a designar: recalçamento, formação reativa, o deslocamento, a idealização, entre outros. O sujeito recorre a estes mecanismos de defesa para preservar o objeto libidinal. A sublimação é assim o resultado da renúncia pulsional conseguida, que ocorre quando a energia pulsional, agressiva ou sexual, é transformada, direcionando o sujeito para outras áreas de interesse mais sublimes. Se não houvesse sublimação, o ser humano apenas se interessaria pela satisfação direta das suas pulsões. Apenas nos limitaríamos a alimentar, a satisfazermos-nos sexualmente, sem qualquer outra área de interesse. Um exemplo de sublimação consiste na transformação da energia sexual num interesse científico, que é o mesmo que dizer, orientar a nossa energia pulsional para outros pontos de interesse. Victor Andrade (1989, citado em 1997, p. 584) constatou em seus trabalhos que as produções culturais do homem resultam da capacidade do ego de encontrar formas substitutivas (símbolos) para os impulsos instintivos reprimidos, as quais contam com a aprovação do superego e são asiladas por objetos externos. A sublimação exprime uma função de adaptação do ego, fator essencial para a preservação da vida (Andrade, 1997, p.584). De acordo com Andrade (1997, p.585), a arte é resultante de um processo de simbolização conducente à sublimação. Aos olhos de Klein, a sublimação inscreve-se num processo de luto, na qual o alvo pulsional do seio é assimilado ao ego sob a forma de símbolo através da repetição e reatualização da experiência da renúncia ao seio. A formação de símbolos seria portanto o resultado de uma perda. Segal percebe o processo de sublimação ao nível da posição depressiva precoce, quando o sujeito através do sofrimento que lhe provoca a perda do objeto parcial e das fantasias onipotentes que lhe estão associados, toma consciência de si próprio. As angústias de perseguição são assim substituídas pela angústia de perda do objeto total, surgindo sentimentos de culpabilidade e medo. O desejo da criança de recriar o objeto de amor perdido ou de reparar o objeto danificado, será o mesmo que impulsiona o artista para a criação, uma vez ultrapassada a angústia depressiva.

CAPÍTULO III
O ATO CRIATIVO

3.1. A arte e o artista vistos pela psicanálise:

Partindo da revisão de literatura, existem inúmeras percepções psicanalíticas sobre a criatividade e sobre as etapas do processo criativo (inspiração, elaboração etc.). Sumarizando o panorama de Freud, o ato criativo consiste na transformação de fantasias e desejos inconscientes (ou que estão em desacordo com a realidade) em uma obra de arte e esta surtirá prazer estético no público. Embora não conseguisse explicar por completo a essência deste dom artístico, confessa, para Freud a arte encontra o seu caminho entre a realidade e a imaginação (citado Perestrello, 1997, p. 569). Partindo da analogia do trabalho do artista com o brincar da criança, a arte é como que um espaço transitivo, na qual o artista o expõe o seu mundo ilusório. O mesmo acontece com as crianças, durante as suas brincadeiras, está a criar.

Donald Winnicott, um psicanalista bastante conceituado e criativo, deu um enorme significado ao brincar. Para o autor, o objeto transicional é a matriz para futuramente estarmos ligados à cultura, uma vez que este é o intermediário entre o mundo externo e o mundo interno. Um exemplo prático é o peluche que as crianças têm numa determinada altura da sua vida, que estão tanto dotados de aspetos da realidade exterior como lhe são projetados aspetos do seu mundo interno. Sendo assim, para Winnicott é no brincar que o indivíduo, criança ou adulto, é capaz de ser criativo e de usar aspetos da sua personalidade (citado Perestrello, 1997, p. 570). Acrescenta ainda que para a atividade criativa futura é necessário que a criança tenha recebido um “holding” adequado por parte da figura materna. Henrique Honigsztejn, também adotou esta ideia, alegando que uma pessoa criativa tem registado na sua psique uma imagem materna continente e permissiva, o que lhe permite expressar e conter os instintos de morte, ou seja, o seu ego e o id estão configurados de forma harmónica (citado por Perestrello, 1997, p. 570). Desta forma, para o autor, uma mãe continente é uma das condições básicas para o processo criativo mas não a única. Contrariamente a Winnicott e Honigsztejn, há analistas – entre eles Niederland – que defenderam a ideia de que a criatividade dos seus pacientes tinha as suas raízes em traumas infantis, feridas narcísicas (por malformações físicas, incompletude, deformidade etc.), deficiências quer objetivas, quer fantasiadas (citado por Perestrello, 1997, p. 570).

Na visão de Melanie Klein e seus discípulos, o ato criativo é uma tentativa de reparação, isto é, o artista recria através da sua obra de arte. Cito Hanna Segal numa frase de intenso significado: “ Quando o mundo dentro de nós está destruído, quando ele está morto e sem

amor, quando os nossos amados estão em fragmentos e nós em desespero – é aí que precisamos recriar novamente nosso mundo, juntar os seus pedaços, infundir vida nos fragmentos, recriar a vida” (citado por Perestrello, 1997, p. 571). Esta frase reflete a ideia da autora de que o impulso criativo advém da necessidade do artista de refazer uma parte do seu mundo interno. Para Segal, a arte não se serve só do propósito de comunicar com os outros mas também de comunicar consigo próprio. Numa mesma corrente de investigação, Donald Meltzer, frisou que ao longo do próprio processo criativo surgem fases de ataque e de reparação em uma espécie de relação rítmica (citado por Perestrello, 1997, p. 571). Heins Kohut vê na criatividade uma transformação positiva do narcisismo. O autor notou que as pessoas criativas estabelecem uma relação gemelar com um outro eu, tal como a relação de Freud com Fliess ou a de Picasso com Braque (citado por Perestrello, 1997, p. 570).

A obra de arte, para Ehrenzweig, subdivide-se a dois níveis: um superficial, organizado de acordo com o processo secundário, que é aquilo que está ao alcance dos olhos do público; e um outro mais profundo, na linha do processo primário, que reflete simbolicamente conteúdos inconscientes, perigosos de mais e mesmo proibidos de serem expressados diretamente (citado por Perestrello, 1997, p. 571). O autor acrescenta ainda que a beleza e o estilo da arte seriam uma superestrutura para esconder e neutralizar o simbolismo audaz que se encontra por de trás de uma estrutura não estética e inarticulada. Numa corrente de reflexão contrária, Pinchas Nov frisa o facto de a arte ser uma Gestalt e que é ilusório dividi-la em dois níveis, pois para ele as estruturas artísticas têm de ser encaradas pelos dois modos de percepção: intuitiva primária e secundária (cit. por Perestrello, 1997). De acordo com Kris, da obra de arte poderemos extrair uma dupla gratificação: de descarga de desejos furtivos e de controlo sobre eles.

Em suma, o artista distingue-se do homem comum pelo seu facilitismo em transitar de uma instância para outra, ou seja, do consciente para o pré-consciente e inconsciente.

3.2. A arte vista pelos próprios artistas:

Julgo não haver melhor forma de descrever o processo artístico se não a partir dos próprios testemunhos de artistas. Desta forma passo a citar algumas frases:

A arte começa com a vida, com a experiência pessoal, com a verdade de sua própria experiência. Escrever é arte da solidão, é uma maneira de ficar em harmonia ou pelo menos em paz com o evento mais sombrio do ser (Paul Auster, em entrevista para O Globo (1996), citado por Perestrello, 1997, p. 573).

“A poesia é descobrir o sentimento do mundo” (Ferreira Gullar, citado por Perestrello, 1997, p. 573).

“A poesia é uma forma de decifrar enigmas meus, de administrar os meus enigmas, as minhas perplexidades” (Affonso Romano de Sant’ Ana, citado por Perestrello, 1997, p. 573).

“O que é que vocês acham que é um artista? Um imbecil que só tem olhos se for pintor, ouvidos se for um músico ou uma lira em todos os níveis do coração se for um poeta, ou até mesmo se for um boxeador, tem apenas músculos? Pelo contrário, é ser um político, constantemente em alerta para os eventos gritantes, para os eventos leves ou audazes, moldando-nos a cada pedaço da sua imagem...” de Picasso (citado por Perestrello, 1997, p. 572)

“A arte é o homem a ajustar-se à natureza, à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma conceção, com uma personagem que o artista traz e que lhe dá expressão, que faz emergir...” (Van Gogh, citado por Perestrello, 1997, p. 572)

“A pintura criativa é uma arte que requer fantasia, e descobrir e formar, por meio das coisas que não são vistas, ocultas nas sombras da natureza, a fim de mostrar aquilo que não é, será” (Cennino Cennini, citado por Amati- Mehler, 1997, p.612).

“A criação artística se apoia em um número ilimitado de percepções encobertas, transformadas, metamorfoseadas pelo trabalho da representação” (Gagnebin, (1995), citado por Amati- Mehler, 1997, p. 612).

Levando em conta todas as ideias acima descritas poderemos afirmar que os artistas têm presente em si um verdadeiro insight, onde a arte para eles é uma constante busca pelo mundo das sensações e verdades, ao qual atribuem um significado. É a expressão de um contacto com um mundo interno, à qual faz parte o inconsciente, a fantasia, o brincar. O artista plástico, o escritor, um músico, saberão colocar em formas, palavras ou sons de uma maneira nova aquilo que sentiram, pensaram: algo seu interno é transposto para o exterior.

No decorrer do próprio processo criativo, muitas das vezes o artista apercebe-se de factos que outrora não captara (Perestrello, 1997, p. 575).

3.3. A criação artística e o público a que se destina

Quando o artista consegue chegar até ao público, diz-se que conseguiu comunicar-se. Ao se comprazer com a obra, ao compreende-la, o admirador também a cria de certa forma, identificando-se com o processo psíquico que levou o autor a criá-la. Quando se erige um processo criativo por via da sublimação, o ego pretende realizar um desejo do superego e também do id. A essência da criatividade do ego consiste em obter prazer para as outras duas instâncias psíquicas de modo a que ambos sintam os seus desejos realizados. Contudo esta harmonização do mundo interno nem sempre é uma tarefa simples. De um modo simplista, o público representa o objeto do id, onde quanto maior for o seu reconhecimento maior a satisfação do id; a perfeição da obra de arte representa o contentamento do ideal do ego (onde se verifica a transformação do que era onnipotente em potente), sendo que quanto maior for a exigência do superego maior é a perfeição do artista (Andrade, 1997, p. 587). É de notar que o perfeccionismo em excesso pode-se tornar um impeditivo, pois paralisa o ego impedindo-o de levar a termo o processo de sublimação. O público é a ponte de expressão do intrasubjetivo para o intersubjetivo, na qual a sua apreciação levará ao contacto do mundo interno do artista com o mundo externo (Andrade, 1997, p. 586). Metaforicamente, é como que um triangulo na qual o publico é o interdito para que as outras duas vértices (o mundo interno e o mundo externo) sejam expostas. Cada espetador consoante o seu espaço interno, irá criar a sua própria história, conforme o significado que cada imagem ou palavra tem para si.

A realização de um desejo permite elevar a autoestima do ego, já que a frustração rebaixa (Andrade, 1997, p. 587). Na opinião de Freud, uma das fontes de provimento da autoestima é a realização da libido objetual, que neste caso é o público. Um dos principais objetivos do artista é fazer chegar a sua arte a um objeto, para que deste modo consiga ser reconhecido.

Segal considera que os mecanismos projetivos e de identificação projetiva são fundamentais para acedermos aos conflitos que levaram o artista a criar e o seu esforço para fazê-los reaparecer com uma nova forma significativa (1952, 1991, pp. 90-96, citado por Steiner, 1999). Fazendo isto, o público também tem a tendência para mobilizar os aspetos ideais do seu próprio *self*. Inevitavelmente iremos comparar aquele trabalho

específico a outras formas que achamos significativas que depende do nosso leque cultural e da nossa capacidade para reconhecer outras formas significativas. Penso que já todos passamos pela experiência de que quando estamos perante uma criação artística, seja ela um poema, um quadro, ou uma música, entramos de tal forma na história que fantasiemos outras pequenas coisas que nos faz lembrar aquilo. Quando nos identificamos com a obra do artista não usamos apenas as nossas vicissitudes pessoais, que nos levam inconscientemente a empatizar com os conflitos do artista, mas também recorreremos, através da projeção e identificação projetiva, os aspetos maduros (adultos) do nosso ideal do self que são resultado da nossa cultura social e política. À medida que vamos crescendo o nosso ideal do ego vai aumentando, consoante as exigências da nossa sociedade, que são um reflexo da nossa cultura e política.

A criação artística enquanto se produz magicamente (McDougall, 1980, pp.151-52) é, ao mesmo tempo, direcionada a um público. É por essas razões que a obra de arte deve estar em conformidade com os requisitos de representação estética do público (Joel, 1991, p. 337). De fato, tal como Freud tinha anunciado, os artistas privilegiam, em parte, o seu *status*, mais do que a sua capacidade de expor as suas preocupações pessoais, que permanecem leais ao princípio do prazer, em uma audiência de tal forma que eles assumem importância pública. Para McDougall na criação artística a produção é mais importante do que o produto final (Joel, 1991, p. 337).

3.4. Experiência estética

A experiência estética, que se encontra presença na criança desde o nascimento, é considerada uma condição para o crescimento psíquico (Likierman, 1989, citado por Mancia, 1990, p.161). A primeira experiência estética da criança constitui-se como um fator preponderante para a organização do sentido do self, e conseqüentemente para a gênese das fantasias inconscientes, que psicanalistas e artistas consideram ser o aspeto central da criatividade (Amati- Mehler, 1997, p. 612). Esta experiência infantil deriva da separação que a criança faz nas suas relações precoces entre experiências “boas” e “más” (Mancia, 1990, p. 162). A qualidade do desenvolvimento da criança dependerá da sua capacidade de transferência desta experiência estética- iniciada na posição esquizo-paranóide- para a posição depressiva, e da integração com o objeto total. Isto permitirá à criança, e mais tarde ao adulto, poder ver o mundo nas suas componentes boas e más, com base num princípio estético (Mancia, 1990, p. 162). Seguindo a mesma linha de

pensamento, o conceito de estética parece estar ligado à valorização do objeto “bom” e “ideal”, separado do mau objeto, que permite reconhecer o “sublime” na experiência primária da criança com a mãe, ou seja, o bebê consegue obter uma sensação de prazer da sua relação precoce com a mãe. O conhecimento estético condicionará a capacidade de formação de símbolos da criança e a sua organização mental uma vez que as formas irão permitir a criação de representações. Para Amati- Mehler (1997, p. 612), as primeiras vivências estéticas da criança dizem respeito ao contacto fusional com a mãe, mediado essencialmente pela pele e pelo contacto ocular. Klein, uma das defensoras desta conceção, considera que as primeiras “sensações” estéticas da criança são a luz e o som, que mais tarde irão fomentar as suas experiências de beleza. Estas são dotadas de uma forma que os objetos externos introjectados preservam no espaço interior, objetos estes que, em virtude dessa mesma forma, entrarão no domínio da estética (Mancia, 1990). Dado que esta experiência estética, é vivida numa fase pré-verbal e pertence ao domínio das estruturas inconscientes, podemos considerá-la como um protótipo de qualquer criatividade adulta e de qualquer capacidade de lograr e apreciar a beleza (Mancia, 1990). Uma outra ideia subjacente a esta experiência estética é a sensorialidade ligada aos objetos, na medida em que uma vez introjectada a sua forma irá constituir os objetos-modelo para qualquer apreciação estética futura da criança e do adulto (Mancia, 1990, p. 161).

As primeiras vivências estéticas são muito arcaicas e têm a ver tanto com os momentos positivos que a mãe lhe proporciona, a nível físico e psicológico (satisfazer as suas necessidades) como os momentos de frustração, que levam a criança a duvidar do interior da mãe (Mancia, 1997). Esta situação leva a criança ao conflito estético, entre a paixão de estar intimamente relacionada com a beleza do mundo através do objeto estético (inicialmente é a figura materna) e a incerteza da natureza desse objeto, que é análogo ao conflito psíquico experienciado na relação conteúdo-contidente (Meltzer e Harris, 1988, citado por Mancia, 1997, p. 163). Desde bebé que nos deparamos com este conflito estético, ou seja, entre a realidade interior e a exterior, onde o bebé percebe a mãe como sendo dotada de formas esbeltas e bonitas, ao mesmo tempo que se questiona se por dentro a sua mãe será igualmente bonita. O conflito entre o exterior manifesto da mãe e o seu interior, dúbio e inquietante, conduz a criança a uma construção primária baseada na fantasia, ou seja, obriga o bebé a construir a sua mãe internamente através da imaginação. Esta operação é altamente criativa. Extrapolar o conflito estético e transformá-lo simbolicamente é a base dos processos criativos que poderão acompanhar o homem em

qualquer experiência (Mancia, 1990, p. 169). Mais ainda, tem a capacidade de expressar as profundezas da sua experiência humana de um modo estético (Perestrello, 1997).

CAPÍTULO IV
ANÁLISE DE CASOS

4.1. Frida Kahlo

Magdalena Carmen Frida Kahlo (1907-1954), uma artista mexicana e revolucionária, pintou cerca de 200 quadros, dos quais 55 são autorretratos (Orsini, Freitas, Coin de Carvalho, Mello, Catharino, Vaz, Nascimento, Reis & Oliveira, 2008, p.5). A sua pintura é única e quase uma biografia de paixão e mágoa. Aos seis anos de idade contraiu poliomielite anterior aguda, uma doença infecciosa na medula caracterizada por atrofia e fraqueza muscular, que marcou o início de uma série de enfermidades, acidentes, lesões e operações sofridas ao longo da sua vida (Orsini et al., 2008, p. 6). Também possuía problemas na perna direita. Começou a pintar aos 18 anos, altura em que estava a recuperar de uma acidente de carro que a impossibilitou de ter filhos. Passou por diversos abortos. Esta foi uma experiência bastante dolorosa para a autora. Como forma de contornar a situação, Frida, psicologicamente, criou um espaço interno, dando vida à sua feminilidade, e manteve-se artisticamente criativa. Foi submetida a cerca de 30 operações e esteve acamada durante um longo período de tempo. Suspeitava-se que tivesse escoliose (Siltala, Helsinki & Siltala, 1988, p. 133). Em 1951, teve de andar numa cadeira de rodas e ficar ao cuidado de uma enfermeira. Um ano antes da sua morte, a sua perna direita foi amputada. Dor, sofrimento e inconformismo nunca estiveram tão presentes na história que Kahlo nos deixou. A artista retrata a trajetória de um dos maiores ícones das artes plásticas do México e do mundo, revivendo sua época, seus amores e desafios (Orsini et al., 2008, p. 6).

O seu repertório de quadros deriva da sua vida como mulher, da tradição cultural mexicana, da arte Latino- Americana do século vinte, do Renascimento e Surrealismo (Siltala et al., 1998, p.133). Combina a sua fé no Cristianismo com as crenças mexicanas, criando novas metáforas e interpretações. Todos os seus trabalhos são influenciados pela cultura mexicana, espanhola, indiana e alemã. Mais ainda, a sua arte está embebida em memórias pessoais e culturais. Sobretudo, pintava a partir das suas raízes na cultura mexicana, ou seja, dava sentido às suas criações através da sua cultura. Espaço, tempo e corpo, são três dos conceitos que estão entrelaçados de várias formas na vida e arte de Kahlo. O conteúdo central da corporeidade é a relação espaço-tempo. Para a pintora, é no espaço e no tempo que a vida do seu corpo adquire e expande o seu significado. O seu corpo e todas as suas pinturas do seu corpo são muito diversificadas e são uma resposta para quase tudo o que acontece ao longo da nossa vida. O corpo é dotado de uma pluralidade: é o seio que alimenta, nasce, recebe, aborta, come, sente-se mal, sofre, sonha, diverte-se, deprime-se (Siltala et al., 1998, p.134). É o pilar de todo o nosso conteúdo e

forma, é o que nos define. O corpo aprisiona Frida à sua imaginação, onde não há obrigações e limites. O seu objeto de estudo era o seu próprio *self*. Os seus autorretratos faziam-lhe lembrar a sua existência enquanto mulher, “*Eu pinto a minha realidade*”, nas palavras da pintora (Siltala et al., 1998, p.134). Construiu-se e criou-se através das suas pinturas. O período que esteve acamada permitiu-lhe estudar a si mesma a partir de um espelho. Toda a sua vida viveu, literalmente, numa tensão entre a vida e a morte, umas vezes mais do lado de uma do que outra (Goldsmith, 2008, p. 723). Contudo, sempre glorificou a possibilidade de vida, amor. O seu espaço interno estava dividido entre amor e destrutividade (devido ao acidente que a impediu de ter filhos). O seu espaço interno ficou, literalmente, destruído depois do seu acidente trágico, o que a impossibilitou de transportar um bebé dentro de si durante o tempo normal de gestação (Siltala et al., 1998, p. 136). Partindo de uma revisão da vida e obra de Frida, desde logo nos tornamos familiares com a tensão que a pintora vivia entre um “espaço interno de amor” e um “espaço interno de destruição”, numa realidade concreto e imaginada. Chasseguet-Smirgel relacionou o comportamento sádico e cruel para com o seu *self* com a experiência perturbadora precoce de Frida (citado por Siltala et al., 1998, p. 137). Smirgel fala, ainda, de formas de comportamento de autoerotismo e de autotormento quando não foi possível encontrar em bebé uma fonte primitiva de calma por parte da mãe suficientemente boa (citado por Siltala et al., 1998, p. 137). O autotormento (*self-tormenting*) é uma forma de autosadismo, sugerindo um instinto na qual o sadismo é direcionado para o objeto interno, um objeto que está misturado com o ego e também com o *self* corporal (Siltala et al., 1998, p. 137).

A pintura emerge na sua vida como resposta ao trauma, à doença, à perda, e das agonias inerentes ao seu casamento com Diego (Goldsmith, 2004, p. 723). A arte foi uma das formas encontradas por Frida para se sentir viva psicologicamente, apesar da sua dormência e apatia decorrente das diversas experiências trágicas (Goldsmith, 2004, p. 723). Durante toda a sua vida, morte e vida estavam sempre interligadas. A vida e obra de Frida revelam uma recriação da sua psique, sendo que a sua força criativa surgiu do abismo escuro em que se encontrava. Para a pintora, criatividade não era nem um sintoma nem uma forma de sublimação, mas sim um modo de ser, que expressa a sua relação única entre o seu mundo interno e externo. Encontrou na arte vitalidade, alegria, liberdade, uma conquista. Para além das suas notórias pinturas, a artista escreveu um diário íntimo (*O Diário Íntimo de Frida Kahlo*), tarefa que preenchia os seus dias, devido ao exílio do

convívio público, por ficar presa aos limites do seu quarto e de uma cama hospitalar (Orsini et al., 2008, p. 6). De entre as diversas páginas desse diário, que reconfortavam a sua solidão, expressava os seus gritos de dor, as mutilações físicas de que foi vítima, as suas confissões amorosas a Diego, assim como as outras experiências amorosas que não se impediu de ter. A arte permitia estabelecer um elo de ligação entre a sua vida e as suas obras, com um carácter de cura, a cura do seu mundo interno (Orsini et al., 2008, p. 7). Por conta das suas deformidades permanentes, a pintora passou a utilizar a sua capacidade intelectual e sensibilidade artística para enfrentar todas as formas de preconceito. Encontrava-se no meio de um esforço para se adaptar à situação existente, necessário para a sua sobrevivência ou auto preservação. Neste contexto, devemos transparecer a autodeterminação e autenticidade de Frida, que através dos seus comentários e pinturas, adquiriu consciência de si, e se ressaltou na sociedade e por meio dela. Frida nunca deixou de pintar, talvez como forma de aguentar o seu martírio. Nunca pintou com o intuito de se lastimar; pelo contrário, as imagens atrozés que vemos em muitos dos seus quadros- colunas partidas, sangue, abortos, mortes- manifestam uma espécie de provocação de atitude desafiante frente ao mundo, porque ela era assim (Orsini et al., 2008, p. 7). Frida explicita, apesar da agonia das dores, a sua fé na cura, ainda que remota. Talvez quisesse mostrar ao mundo que apesar de tudo o que lhe aconteceu, tinha encontrado na pintura e escrita um modo de se sentir viva, de dar luz à sua vida através de uma nova realidade. Frida é um exemplo da capacidade de plasticidade da nossa psique, que apesar de todas as efemeridades que passou, encontrou na arte uma forma de se adaptar e conformar. Uma sobrevivência psíquica através da flutuação rítmica entre os estados de vitalidade e amortecimento. De acordo com Freud e Klein, o instinto de morte é uma força de trabalho na psique.

Em 1928, Frida ingressou no Partido comunista mexicano, onde conheceu o muralista Diego Rivera, com quem casou no ano seguinte (Orsini et al., 2008, p. 6). Foi casada duas vezes com o famoso pintor, Rivera, a primeira vez em 1929 e a segunda vez em 1940. Diego acabou por morrer em 1957 com um ataque de coração (Goldsmith, 2004, p. 723). Frida tinha uma relação de dependência com seu marido e mantinha uma relação maternal, “era o seu bebé”, dizia (Siltala et al., 1998, p. 146). Este facto pode ser explicado pela falta de cuidados maternos que teve e por não poder ter filhos. A relação com o seu marido era como que uma atualização e repetição da experiência de rejeição e da falta contida na relação precoce com a mãe.

A causa oficial da morte de Kahlo foi embolismo pulmonária, contudo suicídio é possível (Siltala et al., 1998, p. 133). Frida tinha um diário onde documentava a sua deterioração física, uma outra forma de reparação.

O pai de Frida foi um exemplo para si tanto de ternura e como de trabalho (como um fotografo e pintor). O seu pai sofria de ataques epiléticos e sua mãe de ataques histéricos (Siltala et al., 1998, p. 135). Após o seu nascimento, a sua mãe ficou muito fraca e doente. Frida, desde muito cedo, que ficou privada do suporte e cuidados da figura materna. Isto levou a pintora a criar uma imagem interna de uma mãe morta. As imagens desta experiência, fizeram com que Frida fantasia-se que toda esta situação destruiu a mãe suficientemente boa. A mãe internamente destruída, tornou-se uma parte do seu *self*, que tem sido constantemente mencionado. Num dos seus quadros, pintou um quadro do seu nascimento, com uma cabeça morta, pois pintou na altura em que a sua mãe tinha morrido.

Frida viveu toda a sua vida, em Coyoacán, na chamada “La casa azul”, atualmente, transformou-se no seu museu (Siltala et al., 1998, p. 136). Este era um espaço carregado de lembranças e de fantasias, como poderemos ver no seu quadro “*My grandparents, my parents and I*” (1936) (Ver anexo A, Fig. 4).

As pinturas de Kahlo despertam angústia, juntamente com prazer e diversão – encontramos-nos no meio de um conflito. Foi por intermedio de um corpo marcado pela deficiência, ou que se encontra fora dos padrões, que a pintora conseguiu encontrar uma forma de vitalidade. Como Glant (1991) aponta, a deficiência faz lembrar a imperfeição humana (citado por Orsini, 2008), uma realidade que a sociedade tente a negar.

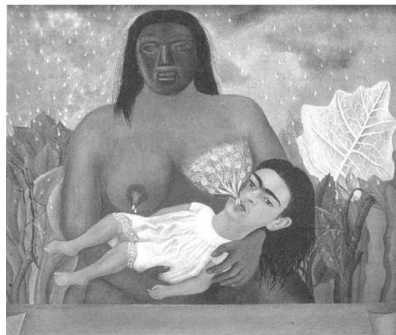


Fig. 1: *My nanny and I*, 1937. Museu Dolores Olmedo Patiño

Kahlo pintou-se como uma criança mas com uma cabeça de adulto ao colo da sua ama indiana. Já adulta, Frida ainda se recorda destas experiências do seu self-corporal, os cheiros, contatos, movimentos, sons- todo este espaço sensorial simbólico- que a reconfortam e lhe devolvem uma certa calma (Siltala et al., 1998, p. 138). Após a experiência precoce com a sua mãe, que lhe deixou um espaço vazio, um novo espaço nasceu aqui com os cuidados da sua ama, apesar de trazer dentro de si o espaço anteriormente vazio. Os cuidados da sua ama tentaram colmatar o espaço vazio deixado pela sua mãe, contudo nunca ficou totalmente preenchido, pois uma mãe é insubstituível. Caracterizada como grande e castanha, a ama de Frida é a concretização da sua herança mexicana-indiana, da terra, plantas e o céu. Neste quadro, podemos observar as gotas de água a cair do céu que são o leite virgem (explicação da chuva que a ama deu a Frida), as folhas com veias inchadas, uma borboleta escondida entre as folhas e os troncos de árvore, tudo nesta pintura expressa a crença de Frida na ligação entre os vários fatores da natureza, a sua própria participação na vida da natureza, o seu cuidado e suporte. Frida pintou a cara da ama como uma máscara pois afirma não se lembrar ao certo da sua cara. Aparentemente, Frida através desta sua experiência física inicial com esta mulher indiana que reporta neste quadro, também transferiu o seu próprio sofrimento enquanto criança pequena, uma ansiedade de morte, o espaço vazio deixado pela sua mãe, quando a sua mãe adoeceu e ficou grávida da sua irmã. Desde muito cedo, que Frida perdeu o colo da mãe para a sua irmã. Na sua relação com a ama, Frida dá expressão pictórica do que sentiu ao perder, emocionalmente, a sua mãe: o longo espaço deixado entre a ama e a Frida, não há contato visual entre elas, o facto de se esquecer da sua cara e coloca-la debaixo de uma máscara, a face negra da ama que poderá estar ligada à morte (reflexo das suas angústias de morte). O rosto da máscara transparece frieza, um olhar vazio e funerário, que representa o rosto da mãe. A cara da criança também não parece estar com um ar feliz. Aqui o que está em questão não é simplesmente a perda de um corpo, ou de um colo, mas sim a perda de uma experiência que faz parte de cada um de nós, parte esta bastante importante para a consolidação do nosso *self*. Para Frida esta experiência ficou por preencher, ficou uma lacuna (Siltala et al., 1998, p. 139). A cara de adulta da criança dá a entender que, pela falta de cuidados maternos, Frida teve que se tornar adulta mais cedo, que estava aos seus cuidados, que não tinha quem tratasse ou preocupasse com ela. Teve de crescer mais cedo. A sua cara retrata a experiência de ser abandonada quando ela sente que alguém devia estar a satisfazer as suas necessidades. Imagens e palavras fazem-nos lembrar experiências que já tivemos, mas também o que nunca nos aconteceu, mas sim o

que sonhamos. Este seu quadro ao colo de uma mulher indiana traduz a sua tensão vivida ao longo de toda a sua vida, do vazio deixado pela sua mãe que nunca conseguiu preencher, apenas os quadros o enchem. Frida, através dos seus atos criativos tenta reparar esta sua lacuna que a acompanha durante a sua viagem da vida. Frida é um bom exemplo de como a reparação não se restringe só ao objeto ou ao *self*, mas que surgem em conjunto. O que acontece é que um domina em relação ao outro.

Aos seis anos, quando Frida contraiu poliomielite teve de passar nove meses em convalescença. Frida comentou: “Ninguém acreditava que eu estava realmente mal, e eu não podia dizê-lo porque a minha mãe estava doente e dizia que a culpa era minha” (Siltala et al., 1998, p. 140). Posto isto, Frida tornou-se uma “sofredora heroica” protegendo a sua mãe dizendo que estava tudo bem e que ela não precisava dos cuidados de sua mãe. Contudo, tudo isto afetou Frida, na medida em que sua mãe nunca a apoiou. Frida, na sua relação mãe-filha, nunca internalizou uma imagem de carinho e proteção. Toda esta sua raiva que Frida guardou para si, só serviu para destruir ainda mais a imagem da sua mãe idealizada. Durante estes nove meses, teve o apoio e os cuidados do seu pai, que se esmerou para que recebesse o melhor tratamento (Orsini et al., 2008, p. 6).

A sua paralisia fez com voltasse às suas experiências primárias, sob a forma de uma regressão de cura, ajudando-a a suplementar os seus espaços deficitários precoces, o seu desejo de contato e para encontrar o seu próprio corpo e os seus limites. As suas deficiências e decepções impediram-na de definir os limites do seu próprio corpo e do seu *self*, e encontrar a sua distinção enquanto pessoa. Talvez na sua imaginação, Frida viveu o seu corpo por três ou quatro: pela sua mãe, pelo seu pai, por ela e pela irmã, Cristina (que roubou o colo da sua mãe muito cedo).

Tal como as crianças criativas fazem, Frida encontrou uma amiga imaginária durante a sua doença, uma amiga mais ou menos da sua idade que a consolava e era sua confidente (Siltala et al., 1998, p. 140). O seu mundo interior expandiu-se. Através desta sua amiga imaginária, a pintora podia partilhar a sua solidão, obter cuidados e apoio. Com o poder da imaginação, ela foi transportada para um mundo de alegria e liberdade. Aqui temos a representação do outro *self* de Frida, divertida e feliz, que dançava e cantava outrora: “eu acompanhava-a em todos os seus movimentos e enquanto ela estava a dançar, eu contava-lhe todos os meus problemas secretos”, escreveu Frida (Siltala et al., 1998, p. 140). A fantasia de Frida também preservou a sua alegria genuína e a leveza do seu *self*.

Esta sua amiga imaginária ajuda-a a preencher as lacunas deixadas pela figura materna, pois mantinha uma relação recíproca com ela (a sua necessidade de ter cuidada por alguém), e sempre que era abandonada, procurava esta companhia.

A doença que Frida teve aos seis anos significou uma mudança na sua vida: a descoberta do seu verdadeiro *self*, fortaleceu a sua criatividade assim como a relação com o seu pai (Siltala et al., 1998, p. 141). O seu lado masculino e a sua bissexualidade ofereceu-lhe um abrigo de proteção contra a sua fragilidade. McDougall, num nítido contraste, contempla a criatividade artística como uma esfera eminente, onde o profundo desejo bissexual na humanidade, o qual a relação genital não pode absorver, encontra uma expressão social e legítima (Joel, 1991). Acrescenta, ainda, que os atos criativos permitem que as pessoas produzam magicamente, que é o mesmo que dizer que, retêm o seu desejo onipotente de ser os dois sexos ao mesmo tempo no produto artístico. Também alegou que muitos dos trabalhos artísticos inibidos devem-se à recusa inconsciente de aceitar os desejos e conflitos bissexuais.

A solidão de Kahlo, aos poucos, também se ia fechando. Durante este tempo em que esteve doente, o seu pai tornou-se muito próximo de si. Além de lhe oferecer ternura e cuidados, conseguiu a sua reabilitação atlética, incomum para uma criança mexicana: futebol, box, *wrestling* e a prática de natação (levava-a para desportos masculinos) (Siltala et al., 1998, p. 141). Os seus brinquedos também eles eram de rapaz. Frida gostava de subir às árvores e de praticar remo. Foi seu pai que lhe introduziu a arte mexicana e o seu património cultural. Esta intensa relação entre pai e filha e a ausência emocional da sua mãe, poderá ter perturbado a feminilidade de Frida. Frida apenas se identificou com o pai, transparecendo na sua bissexualidade. O seu corpo era desleixado (Siltala et al., 1998, p. 141). Para além disso, era gozada por todos na escola devido ao seu defeito na perna direita (Siltala et al., 1998, p. 141).

A sua bissexualidade foi reforçada não só pela sua identificação com o pai, mas também pela imagem que tinha de sua mãe como morta e danificada. A relação com a sua mãe caracterizava-se pela tensão entre a idealização e a morte da mãe.

Em Setembro de 1925, Frida sofreu um trágico acidente (Siltala et al., 1998, p. 142). Um elétrico chocou contra o autocarro, onde Frida se encontrava com o seu namorado Alejandro. Uma barra de aço do elétrico partiu-se e espetou-se ao nível da sua pélvis. Esta barra foi retirada através da sua vagina, “ Eu perdi a minha virgindade naquele momento”,

escreveu Frida no seu diário (Siltala et al., 1998, p. 142). Para além disso, ficou com a coluna comprometida em três regiões, a perna dilacerada, o pé esmagado e a cintura pélvica fraturada (Orsini et al., 2008, p. 8). A pintura “ *A coluna partida*” expressa o seu sofrimento (Ver em anexo A, Fig. 1). Em 1944, quando Frida pintou o seu retrato, a sua saúde estava a piorar, ao ponto de ter que usar um colete de aço. A Figura retrata Frida com a sua coluna fraturada. Há, ainda, uma nota no diário de Frida que expressa o seu acidente: “A morte está dançando à minha volta. Eu preciso aprender a viver com um corpo mutilado, e eu estou a começar a habituar-me à dor ” (Siltala et al., 1998, p. 142).

Todo este episódio causou uma enorme angústia e sofrimento à pintora, até porque perder um dos órgãos característicos da feminilidade, uma parte do seu espaço interno, numa altura em que estava a iniciar a sua vida enquanto mulher. Deixou-lhe sequelas físicas que a impediram de ser mãe. “ Estou quase a terminar o quadro que nada mais é o resultado de tal operação. Estou sentada à beira de um precipício- com o colete numa das mãos. Atrás estou deitada numa maca de hospital- com o rosto voltado para a paisagem- metade das costas está descoberto, onde se vê a cicatriz das facadas que me deram os cirurgiões” (Orsini et al., 2008, p. 7). Sobre a obra “ *A Árvore da Esperança*” (Ver em anexo A, Fig. 2).

Em 1926, pintou o seu primeiro quadro *The Self-Portrait* (1931) (Ver em anexo A, fig.3), um autorretrato que dedicou ao seu namorado, que partiu para a Europa após o seu acidente (Siltala et al., 1998, p. 143). É de notar que Frida toda a sua vida teve episódios de abandono. Frida tinha o desejo de pintar para alguém, mas também de reparar esta sua parte do *self*: apesar do seu corpo mutilado, Frida fez um autorretrato de uma mulher jovem, bonita e sensual. Queria oferecer ao seu namorado como uma lembrança.

Após o acidente, a vida de Frida foi uma constante luta contra a destruição física. Tornou-se viciada em drogas e álcool, a fim de suportar a dor psicológica e física. Foi operada pelo menos 32 vezes, principalmente à coluna vertebral. (Siltala et al., 1998, p. 142) Frida tentou diversas vezes pintar o seu acidente, contudo percebeu que este tinha sido demasiado “complicado” e importante para tentar condensá-lo numa única imagem. Contudo, o tema encontra-se presente num dos seus quadros “*Work in Colour*”.

Mais tarde, Frida começou a expressar a sua sensualidade através de roupas, joias e na maneira de andar. As roupas faziam-na sentir bem e bonita, interpretadas como a sua segunda pele, elas eram uma parte vital de si mesma. Vestia-se como Tehuantepec, uma

mulher bonita, orgulhosa, sensual, inteligente, forte e corajosa, tudo aquilo que Frida gostava de ser (Siltala et al., 1998, p. 146). A roupa era como que uma máscara para Frida, através dela mantinha uma distância com o seu corpo doente e cheio de sofrimento. Talvez as roupas lhe fizessem sentir a presença da mãe (uma lembrança), voltar à relação precoce mãe-filha, que muito cedo foi privada. Mesmo quando estava acamada, Frida vestia-se a rigor.

De acordo com Freud, o sofrimento humano, é originário de três fatores principais: do corpo, do mundo externo e dos relacionamentos - principalmente os amorosos (Orsini et al., 2008, p. 10). Para atravessar estes sofrimentos ou tentar fugir deles, o sujeito pode sublimar os seus impulsos dedicando o seu investimento a outras áreas, como o trabalho ou a arte (Orsini et al., 2008, p. 10). O autor inclusive aponta que excelentes produções artísticas só foram possíveis graças à sublimação (Orsini et al., 2008, p. 10). Ressaltou, ainda, que este mecanismo de defesa só é acessível a poucos e, mesmo assim, não é plenamente satisfatório, principalmente se o sofrimento tiver como fonte o corpo do sujeito. Talvez esta insatisfação poderá ser explicativa ao facto de Frida não só ser servir da pintura como também da escrita. Aos olhos da psicanálise, é através da falta, das falhas, que se produz o ser humano e que o desejo é uma busca do preenchimento do que falta e uma das formas de o fazer é a partir da sublimação. Como podemos constatar, o mecanismo de sublimação operou na vida de Frida, que desde muito cedo sofreu danos físicos e lhe deixou marcas narcísicas. O corpo de Frida ao mesmo tempo que a aprisiona, também a liberta. O desamparo visível ao longo da sua vida, constitui-se, para Frida, como uma fonte de angústia, mas também uma fonte de criação. Surgiu quase que como uma necessidade vital para suportar a sua dor tremenda. Um trabalho de luto, feito a partir do seu trabalho artístico. Frida produziu através da sua obra uma eterna tentativa de recompor a sua própria imagem, quase como um trabalho contínuo de reestruturação interna. Uma reparação de um *self* privado de experiências importantes. É uma tentativa de atingir a integridade, preencher os espaços no seu normal desenvolvimento para obter a plenitude do narcisismo (narcisismo dinâmico que passa por todos os estados de impulsos de maturação). A criatividade que permite a conjectura narcisista constitui um setor privilegiado em indivíduos que aparentam ter uma falha narcísica (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 404).

Frida produziu muitos autorretratos, e em seu diário diz o porquê de tantos “Pinto-me porque estou muitas vezes sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor” (Orsini et

al., 2008, p.11). Ilustrou, ainda, ao longo das suas obras questões sobre a feminilidade e afirmou “ Pintar completou a minha vida. Perdi três filhos e uma série de outras coisas, que teriam preenchido a minha vida pavorosa. A minha pintura tomou o lugar de tudo isso. Creio que trabalhar é o melhor” (Orsini et al., 2008, p. 11).

4.2. Ruth Weber (Kjär)

Em seus trabalhos sobre a reparação, Melanie Klein analisou uma serie de pinturas de Ruth Kjär. Klein teve conhecimento da pintora, através de um artigo de jornal intitulado de “*o espaço vazio*” da autora dinamarquesa, Karin Michaëlis (1872-1950), onde fez o relato do desenvolvimento da sua amiga.

Ruth possuía uma enorme sensibilidade artística, que empregava essencialmente na decoração de sua casa, não apresentando nenhum talento criativo marcante (Klein, 1929, p. 245). Ruth dedicava-se à arte decorativa da sua casa, que apenas envolve uma apresentação bonita e não o trabalho de reparação propriamente dito, daí o seu constante vazio. Quer isto dizer, que ao empregar os seus dotes decorativos não estava a fazer um trabalho psíquico, como na arte criativa verdadeira, que envolve o processo de reparação.

Passou a maior parte da sua vida a viajar e, por vezes, tinha acessos de profunda depressão, que Karin descreve da seguinte maneira: “ Havia apenas um ponto sombrio na sua vida. No meio da alegria que era o seu estado normal, e que parecia sempre imperturbável, ela de repente mergulhava na melancolia profunda. Uma melancolia suicida. Quando tentava explicar isso, dizia algo como: 'Existe um espaço vazio dentro de mim, que eu nunca vou conseguir preencher!'" (Klein, 1929, pp. 245-46). O seu casamento pareceu ter-lhe devolvido a sua felicidade, contudo pouco tempo depois voltou ao seu estado melancólico, onde o espaço vazio ainda não havia sido preenchido. A sua casa era uma verdadeira galeria de arte moderna, sendo que a decoração das paredes da sua sala consistia nos melhores quadros do seu cunhado, reconhecido como um dos maiores pintores do país. Pouco antes do Natal, o seu cunhado levou um dos quadros, que apenas tinha emprestado, e que mais tarde foi vendido. Numa parte da parede ficou um espaço vazio que parece ter coincido, de alguma forma inexplicável, com o vazio de Ruth. O espaço em branco na parede fez com que se esquecesse da sua belíssima casa, da sua felicidade, dos seus amigos, tudo. Em conversa com o seu marido, Ruth decidiu dar umas

pinceladas na parede enquanto não arranjavam um quadro novo, ao que seu marido concordou. De acordo com as palavras de Karin:

Ele mal saiu da sala e ela, tomada de um frenesi, telefonou para a loja de pintura para encomendar as tintas que o cunhado costumava usar, além dos pinceis, da palheta e de todo o resto do material. Pediu que entregassem tudo imediatamente. Não tinha a menor ideia de como começar. Nunca tinha espremido um tubo de tinta, passado um pigmento na tela ou misturado as cores numa palheta. Enquanto as coisas não chegavam, ficou em pé diante da parede vazia com um pedaço de giz negro na mão e foi fazendo traços ao acaso, à medida que apareciam na sua cabeça. Será que deveria pegar no carro e sair correndo até casa do seu cunhado para perguntar como se pintava? Não, preferia morrer! (Klein, 1929, p. 246).

No final do dia, Ruth com um brilho ardente nos seus olhos, já havia terminado a sua pintura. Na mesma noite chamaram o seu cunhado para ouvir o veredito do especialista. O artista exclamou: “Achas que me consegues convencer que foste tu que pintaste isto?! Que mentira! Este quadro só pode ser de um pintor muito experiente. De quem é? Eu não conheço!” (Klein, 1929, p. 246). Ruth não conseguiu convencê-lo, o que a deixou sem dormir nessa mesma noite. O que é facto é que depois desta sua tentativa, Ruth kjär pintou diversos quadros primorosos, exibindo-os para os críticos e publico.

Ruth, nas suas pinturas, expressa a essência da sua depressão, a imagem materna que tem introjectada internamente, distorcida por sentimentos infantis de vingança. Através de um retrato que fez da sua mãe, conseguiu lidar com a sua depressão, expressando o seu desejo de reparar os danos que ela imaginou que foram causados pelos seus impulsos agressivos. Melanie Klein, da sua análise, referiu que o desejo de Ruth de pintar retratos dos seus parentes tinha um duplo sentido: reparar as injustiças que psicologicamente fez à sua mãe e restaurar-se a si própria (Olsen, Ole & Andkjaer, 2004, p. 36), lidando melhor com o seu estado depressivo.



Fig. 2. Ruth Weber: *Mulher vestida de preto*, 1929 in Madsen (1968), p.13.

Karin Michaëlis descreve-a como: “a imagem seguinte representa uma mulher velha, que ostenta a marca de desilusões e uma idade avançada. A sua pele é enrugada, os cabelos desbotados, gentil e com uns olhos cansados e preocupados. Ela olha, desconsolada com a sua velhice, com um ar que parece querer dizer: “ Não se preocupem mais comigo, o meu tempo está a chegar ao fim” (Michaëlis, 1929, citado por Klein, 1929, p. 217).

O retrato da mulher velha, no limiar da sua morte, parece ser a expressão do desejo sádico primário da pintora de destruir a sua mãe. Este desejo da filha de destruir a mãe, de vê-la velha, desgastada, marcada, é a principal causa da sua necessidade de representá-la na plena posse da sua força e beleza. Ao fazê-lo a filha pode acalmar as suas ansiedades e pode esforçar-se para restaurar a sua imagem materna e “refazê-la” através da pintura, de um retrato. A imagem de Ruth de uma mulher desgastada simboliza as emoções presentes na posição depressiva, enquanto que a pintura da mãe jovem e vital demonstra a segunda parte do processo, a reparação. O artista encontra sempre novas formas de revelar a sua depressão reprimida e negada.

Do caso de Ruth podemos analisar como as suas ansiedades, de infância, têm um valor acrescido para o desenvolvimento do seu ego enquanto adulta e é um dos incentivos para se sentir realizada. Contudo, estas ansiedades também podem causar algumas dificuldades e inibições à pintora (Klein, 1929, p. 218).

A criatividade conduziu Ruth a um trabalho de elaboração da fase depressiva, importante para o desenvolvimento de um ego forte. A pintura foi um recurso encontrado por Ruth para apaziguar as suas ansiedades, originárias da sua relação materna primaria. Em um dos seus artigos, Klein (1929, p. 247) descreve esta ansiedade como a mais profunda nas raparigas, equivalente à ansiedade de castração nos rapazes. A pequena menina tem o desejo sádico, originário dos primeiros estágios do conflito edipiano, de

roubar o conteúdo do corpo da mãe, ou seja, o pênis do pai, as fezes e os bebes, além de destruir a própria mãe. Esse desejo desperta na criança a ansiedade de que a mãe roube o conteúdo do seu corpo (principalmente os bebes), para depois destruir ou mutilar esse corpo. Numa etapa posterior de desenvolvimento, o medo de sofrer o ataque da mãe agressora é substituído pelo temor de perder a mãe verdadeira, cheia de amor, e de ficar sozinha e abandonada (Klein, 1929, p. 247).

Quando Melanie Klein delineou a sua teoria da posição depressiva (Klein, 1935), o conceito de reparação foi claramente indicado como um problema desenvolvimental, o qual a criança é obrigada a lidar para se tornar adulta. Contudo Klein, conceitualizou esta depressão com base na imagem da mãe que se tornou a vítima dos ataques sádicos da criança. Quando esta se imagina a fazer alguma coisa de mal à sua traiçoeira mãe, isto também causa danos à parte boa do objeto. Para Klein, isto é a principal fonte dos sentimentos depressivos conectados com a imagem interna da sua mãe ferida, mutilada, ou morta. Assim, ao contrário do que Freud acreditava, esta depressão não é apenas um resultado da perda, ou engano por parte da mãe, mas também nasce da sensação de ter magoado a si mesmo. Para além disso, a reação normal não é tanto uma questão de trabalho de luto, que defende a perda, mas um trabalho de reparação que transmite a experiência da criança que pode- através do seu próprio amor, isto é, servindo-se dos seus “bons objetos”- cancelar o efeito dos seus atos sádicos, sejam eles reais ou imagináveis (Hinshelwood, 1989, citado por Olsen, 2004, p. 36).

Hanna Segal, uma das alunas de Klein, propôs uma teoria mais extensiva numa palestra em 1947, publicada em 1952. A autora persegue a linha de pensamento de que o artista não imita uma dada realidade, mas que através do seu trabalho procura recriar uma realidade perdida. O ponto de partida do processo criativo é a perda de um objeto equivalente à perda da sua mãe na infância. O processo de lidar com esta experiência de perda é uma questão universal associada à posição depressiva, contudo o artista é, ainda, capaz de partilhar esta sua vivência com o público, fazendo com que a perda e a subsequente reparação se tornem “vivas”. De acordo com Marcel Proust, um artista é obrigado a criar pela sua necessidade de recuperar o seu passado perdido, sendo que só um objeto perdido ou morto é que pode ser transformado numa obra de arte (Segal, 1952, pp. 189-190). Vários foram os trabalhos desenvolvidos por Melanie Klein, que demonstraram que o sentimento de culpa é um incentivo fundamental para a criatividade e o trabalho em geral (mesmo o mais simples). A reparação – que é um componente essencial da capacidade de

amar- é uma forma de lidarmos com os nossos medos e sentimentos inconscientes de culpa.



Fig.3 e 4. Ruth Weber: *Depois de um funeral, 5 mulheres a dançar e a tocar*, ambas em 1929. In *Madsen* (1968), p. 15 e 18.

O tema depressivo encontra-se patente na primeira imagem, onde cinco mulheres de luto estão reunidas à volta de um túmulo (*Depois de um enterro*, 1929; Fig.5, parte esquerda). A data que Ruth pintou o quadro, coincide com a morte do seu sogro, pelo que não há dúvidas que se trata do seu funeral. Em contrapartida, tem outra representação de cinco mulheres nuas a dançar e a tocar, fenómeno pouco comum depois de um funeral, que não se encontra dentro do conceito de reparação de Klein. Parece, antes, uma forma de superar a sua tristeza de um modo maníaco e tenso, ou talvez um triunfo ou um insulto ao falecido, uma falsa reparação. O Bisavô do seu marido referiu que o seu neto, sogro de Ruth, era um terrível tirano e que havia diversas razões para celebrar a sua morte.

Estas duas pinturas demonstram bem a personalidade depressivo- maníaca de Weber. O apelido artístico Kjär vem do seu segundo casamento, o qual acabou em divórcio, passando a utilizar Weber como seu apelido. Depois do divórcio com o seu marido Axel Kjär, em 1947, a pintora tornou-se bastante tímida e reservada, fechando-se num ambiente apenas rodeado pelos seus gatos. Contudo, continuou a pintar. O tom escuro e depressivo opera na maior parte das suas pinturas. Com a exceção de uma única pintura de flores, ela se limitou a fazer retratos. As suas personagens muitas das vezes não têm características faciais muito reais, mas a posição e a configuração dos seus corpos são bastante expressivos e convincentes. Ruth tanto produz diversos quadros, fase maníaca, como demonstra uma grande insatisfação com os seus quadros, destruindo-os ou fica a trabalhar no mesmo quadro durante anos (fase depressiva). Por vezes, a autora só volta a aparecer depois de o quadro ter sido vendido, ou seja, só depois de ter a aprovação do público é que a autora dá

a cara. Devido ao seu auto criticismo foi bastante difícil convencer Ruth a mostrar todo o seu trabalho. A descrença na sua capacidade para criar é articulada numa carta onde demonstrou de forma sincera e explosiva a sua autocrítica:

Sim, não posso deixar de dizer que eu corro quando vejo as minhas pinturas- tao negras e inacabadas que elas estão. Eu sinto-me brilhante, mas não tenho a capacidade de expressar-me, mas acho que não sou capaz- é tudo o que eu posso dizer completamente verdade- eu não percebo como é que alguém gosta de ver as minhas porcarias na sua casa” (Carta escrita aos pais de Tom Alsing, em 14 de Novembro de 1963, citado por Olsen, Ole & Andklaer, 2004, p. 40, tradução nossa).

A sua autocrítica é, talvez, tal como Klein perceciona, a expressão da falta de segurança na figura materna interna, e na falta de identificação feminina que cria a vida. O facto de Weber se tornar a “mãe” de vários gatos pode ser, igualmente compreendido como a manifestação de uma identidade feminina que não foi preenchida. Contudo, de acordo com Tove Gether, a pintora tinha uma relação bastante próxima e intensa com a sua mãe. Como prova, Ruth tem bastantes obras de retratos da sua mãe com um tom brilhante. Outros ainda representam uma família ideal, onde mãe e filha estão em perfeita harmonia. Depois de ter representado a sua mãe velha e desgastada, fez um retrato de uma mãe nova e bonita, processo este decorrente da reparação.



Fig.5. Ruth Weber: Mãe e filha, 1963. In Madsen (1968).

A criatividade constitui-se como um meio que é utilizado, muitas das vezes, para reparar o ataque a estas pessoas, ou seja, revê-se muitas das vezes representações de desejos destrutivos com tendências reativas. Neste quadro, a sua mãe está representada com peito, isto é, dotada de atributos femininos, a dar a mão à sua filha- que não tem peito- que, por sua vez, está a agarrar uma bacia com três frutos. Estes são seios simbólicos que

foram introjectados com um presente da boa mãe, que fornece à filha uma identidade feminina. Na imagem vê-se claramente a incompletude da autora, a cara está incompleta, imatura, sem peitos. A imagem é ambígua pois tanto pode representar a inveja pela mãe, como a identificação com o feminino com a mãe. A taça dos frutos tanto pode ser um presente dado pela mãe, com um símbolo de que a relação não pode ser só com a mãe mas também há a figura paterna (Relação triangular). Os frutos parecem ter a forma de maçãs, o que está altamente sexualizado pois pode significar os seios que ela ainda não tem.

Aos olhos de Klein, a criadora idealiza a sua relação com o primeiro objeto, preponderante para a promoção do ideal do ego e das suas necessidades. O ideal do ego, segundo a autora, adquire-se na relação primitiva entre o *self* primitivo do bebé, a mãe que o bebé inconscientemente fantasia, a sua mãe real, os pais e as suas reações e fantasias em relação ao bebé (Steiner, 1999, p. 686). Steiner (1999) partilha da opinião de que o ideal do ego, a sua projeção e identificação projetiva são comuns numa vida madura e essenciais para o *self* do criador. As representações do *self*, que inclui as representações do nosso próprio corpo, são derivados mais ou menos conscientes, ou derivam das fantasias originais inconscientes, do todo o processo de maturação, que começa com a mais primitiva expressão de fantasias que são mobilizadas e criadas pela interação entre o bebé e o primeiro objeto externo. Destas representações do *self*, faz parte o ideal do self (Steiner, 1999, p. 686). As pessoas criativas manifestam, conscientemente, as necessidades do ideal do *self*. Uma delas consiste em ter a aprovação por parte do público, em ser reconhecido.

O *ideal do self* é uma componente do nosso legado constitucional; varia em intensidade e é, muitas das vezes, posto à prova. Por vezes é reforçado por eventos dramáticos na infância e pela nossa capacidade de ultrapassar as nossas ansiedades. Manifesta-se como uma autoconsciência dos nossos presentes mais marcantes, e como uma necessidade e capacidade de identificar com, e até tornarmo-nos melhor do que um ou vários heróis das nossas tradições culturais. As vicissitudes pessoais podem causar a perda de contato com o seu construtivo e consistente *ideal do self*, o que requer ajuda terapêutica e, durante o tratamento psicanalítico, torna-se evidente a reparação e o resgate dos paralelos do ideal do self, que está dialeticamente ligado à reparação e ao resgate dos bons objetos internos e externos (Steiner, 1999, p. 686).

O motivo da escolha de Klein desta pintora deve-se, essencialmente, ao facto de querer demonstrar o balanço entre a depressão e a reparação, que para Weber é um problema de

longa data. A pressão do seu estado depressivo e da sua autocrítica, que perduram ao longo do tempo, e a sua luta brilham através das suas obras.

4.3.Toulouse- Lautrec

Toulouse-Lautrec Henri (1864-1901), um pintor e litógrafo francês, conhecido por pintar a vida boémia de Paris no século XIX, deixou-nos um legado artístico muito significativo (Loeb, 1959, p. 213). Quando era criança, caiu e partiu as duas pernas, o que o impossibilitou de ultrapassar 1.50m de altura. O seu crescimento debilitado tem sido tradicionalmente visto como resultado deste acidente, contudo, recentemente os médicos têm teorizado que pode ser resultado de uma rara anomalia genética (Loeb, 1959, p. 213). Aos 21 anos, mostrando um enorme potencial para o desenho, montou o seu próprio estúdio. As suas obras são, acima de tudo, um gráfico na natureza, onde a tinta nunca obscurece o forte, desenhos originais. Detalhou salas de música, circos, bordeis e a vida de cabaré de Paris, com uma objetividade notável nascida, talvez, do seu próprio isolamento (Loeb, 1959, p. 213). Os seus cartazes de dançarinos e personalidades no cabaré Moulin Rouge são de renome mundial e inspirou inúmeras imitações (Cezanne, 1938, p. 61). Após uma vida de enorme produtividade (mais de 1000 pinturas, 5000 desenhos e 350 gravuras e pósteres), onde planava a devassidão e alcoolismo, Lautrec sofreu um colapso mental e físico que o levou à morte, com apenas 37 anos de idade (Loeb, 1959, p. 213). A sua vida inspirou numerosas biografias, variando de precisão. Apesar das exposições do seu trabalho não terem sido reconhecidas na sua altura, ele é agora um dos artistas mais populares do mundo e a sua imagem encontra-se representada nos principais museus de França e dos Estados Unidos da América. Muitos dos seus desenhos e pinturas estão expostas no Museu Lautrec (Loeb, 1959, p. 213). Parou de crescer aos 14 anos (Cezanne, 1938, p. 61). Nascido na nobreza francesa, possuía uma linha de ancestrais de nomes aristocráticos. Seu pai nobre, o Conde Alphonse, que estava interessado, principalmente, em falcões e cavalos de sangue-puro, rapidamente perdeu o interesse por Henri (Bychowsky, 1958, p. 184). Lautrec tornou-se amargamente familiarizado com a sua deformidade.

Toulouse é um exemplo de um artista que tentou através da sua atividade criativa lidar com as internalizações dos imagos parentais, que seguiu um caminho autodestrutivo (Bychowsky, 1958, p. 184). Filho de um pai orgulhoso e soberano e de uma mãe carinhosa e dedicada, devido ao seu acidente, nunca atingiu um normal desenvolvimento, tomando a forma de um tronco masculino mas com as pernas curtas. Por ter nascido numa família rica

aristocrática, a sua posição estava destinada à certeza de um sucesso no mundo do desporto. O seu pai era um grande cavaleiro e falcoeiro. Contudo, a enfermidade de Toulouse interferiu com as suas aspirações atléticas. Era um visitante frequente das pistas de cavalos. O seu pai nunca perdoou o seu único filho desta quebra nas suas mais caras esperanças e ambições, onde nem o próprio artista conseguiu lidar com esta sua frustração. Toulouse expressou esta sua angústia nos seus primeiros desenhos e esboços de barcos e cavalos, após o seu acidente. Não devemos negligenciar o simbolismo do barco com o seu significado materno, enquanto que o cavalo representa um símbolo do pai.

Teve uma reconhecida performance no circo (Loeb, 1959, p. 213). Mais tarde, foi hospitalizado por delírio alcoólico (Cezanne, 1938, p. 161). A escolha dos seus alojamentos eram um reflexo dos seus conflitos profundos e da sua miséria. Por muitos anos, a sua vida dividiu-se entre viver num apartamento do lado do da sua mãe e algumas casas de prostituição.



Fig.6. *Salão na Rue des Moulins* (1894), óleo sobre tela

O seu interesse e fascínio pelas representantes da mais antiga profissão enriqueceu-nos com alguns dos seus melhores quadros, entre eles o famoso ciclo “*Elles*” (Bychowsky, 1958, p. 184). Pinturas de cortesãs superam por imagens distantes de mulheres da sociedade, entre as quais há algumas homenagens à sua mãe. Lautrec tinha prazer em dar o endereço de um bordel como sendo o seu, especialmente para algum visitante ilustre. Escreveu à mãe, devotada e amada, um pouco antes de morrer: “ Agora eu pertenço por completo a você. Eu sei que vou morrer” (Bychowsky, 1958, p. 184). Daqui poderemos frisar o facto de Lautrec querer voltar ao seu estado fusional com a mãe. Evidentemente, o seu modo de vida, cheio de escândalos envolvidos, era uma ofensa constante para o seu pai aristocrático, um portador orgulhoso de um dos mais antigos nomes de França. No entanto, sabemos que na sua infância admirava-o e muito, chegando a copiar e a pintar uma

fotografia sua. No momento da sua primeira internalização hospitalar, Toulouse escreveu-lhe, implorando ajuda: “ Agora você pode mostrar-me como é bom” (Bychowsky, 1958, p. 184). Transparece, aqui, a necessidade do artista de ter os cuidados e o suporte de seu pai, de quem ele admirava tanto. Talvez se sentisse culpado por não conseguir corresponder às suas expectativas.

Está relatado que o artista disse: “ Eu gostava de ver nesta terra uma mulher com um amante ainda mais feio que eu” (Bychowsky, 1958, p. 184). Esta imagem do seu corpo físico, com a sua constante lembrança dolorosa, foi projetada por si em muitas distorções e caricaturas que fez, e foi provavelmente um fator importante em seu inconsciente de se tornar o mestre da caricatura e dos cartazes (era uma projeção de uma parte danificada do seu self).

Em um dos seus momentos raros de plena sinceridade, confessou a um dos seus amigos que ele daria todo o seu talento em troca da realização de um dos seus maiores desejos, andar no *Bois de Boulogne* (um bosque onde se realizavam diversas experiências aristocráticas) como delegado oficial (Bychowsky, 1958, p. 184). Foi apenas devido às suas crises de intoxicação alcoólica e, em certa medida, pela sua alegria de criar, que o artista pode suportar a depressão profunda do seu luto permanente.

Toulouse explicou a Yvette Guilbert “o seu gosto por viver em bordéis, onde podia observar a essência da prostituição, a ausência de toda a modéstia, compreender a miséria destas pobres criaturas, que são escravos do amor” (Bychowsky, 1958, p. 184). Penso que era uma das formas de Lautrec de amenizar o seu complexo de inferioridade, uma forma de se sentir poderoso. Guilbert era seu amigo, conselheiro, consolador, um irmão, que nunca o julgava. O mais provável é que o autor nunca tenha encontrado um amor correspondido, o que o deixava bastante decepcionado. Nesta sua vida sem amor, podemos constatar a sublimação do seu desejo sexual, não correspondido, em criação. O seu desejo insaciável de gratificação oral encontrou expressão na bebida. A insaciabilidade dos seus desejos orais foi acompanhada apenas pelo seu desejo de ver e por se autodestruir.



Fig.7. No Circo Fernando (1888)

Nesta sua pintura, podemos ver a sua paixão pelo circo, assim como a presença de uma mulher esbelta, com especial enfoque nas pernas femininas, um atributo presente em quase todas as suas obras. A nitidez única das suas pinceladas, expressão do génio que havia em si, também eram uma ferramenta da sua implacável autoagressão, do apuramento da verdade e do seu modo de vida. O ímpeto de autodestruição que acabou por levar à sua morte era um reflexo da sua marcada melancolia e da agressão que se voltou contra o seu *self*. A persistência e obstinação que Toulouse colocou em destruir-se com misturas de álcool, conta a trágica história do seu suicídio. Parece bastante óbvio que este padrão de atuação era apenas uma aniquilação sistemática não só de si mesmo, mas também das suas imagens parentais, indestrutivelmente consagradas dentro do seu ego. Queria-se vingar pela rejeição do seu pai e pela pureza da sua mãe devota. Toulouse foi uma figura marcada pela luta constante do seu ego contra as suas introjeções. Ao destruir-se a si mesmo, o artista foi também destruindo a sua amada mãe, a quem ele acabava sempre por voltar depois de ir para os bordéis e para quem ele acabou por morrer, e seu pai, o descendente orgulhoso dos cruzados.

Toulouse queria se autonomizar, ao ir para os bordéis, contudo a separação de sua mãe para ele era uma coisa que ele não aceitava, pois queria voltar ao estado fusional que tinha quando era criança. A agressão virada para o seu *self*, advinha do poder que o seu pai tinha, do seu prestígio, que ele devido às suas debilitações físicas não poderia alcançar. Toulouse é um exemplo da função reparadora e compensador da obra de arte no equilíbrio psicoemocional. A realização criativa foi uma das estratégias utilizadas pelo autor para reparar esta parte do *self* corporal danificada (pinturas de pernas bonitas), recompensando também a imagem negativa que o seu pai tinha de si (pinturas de cavalos). A deficiência afeta a pessoa, mas também o seu contexto mais alargado, pressionando a ordem cultural

reinante. Vem de qualquer modo corromper o ideal enraizado na cultura. Um ideal que delimita a conformidade, cria e sustenta preconceitos assim como a oposição e rejeição.

4.4. René Magritte

Um trauma na infância pode ser um ponto de partida para o trabalho de um artista (Terr, 1987, p.545). Contudo, o produto traumático em si não é arte. É necessário alguém criativo o suficiente para produzir trabalhos interessantes que nos ofereça a sua obra de arte que expressa o trauma. Este produto artístico irá refletir o trauma em dois sentidos: uma recriação literal da experiência do artista, juntamente com a transmissão de um tom (sentimentos) da sua vivência-desamparo e o pânico.

Desta forma, um trauma precoce pode funcionar como um fio condutor- a experiência de terror nos primeiros anos de desenvolvimento pode-se transformar nos produtos de artistas, que por sua vez promovem o pânico na audiência. Demonstrar como o tom penetrante em sua arte reflete a sua velha ansiedade traumática- um senso de horror, pânico e impotência avassaladora.

René Magritte, um pintor surrealista, nasceu na Bélgica em 1898 e sofreu da morte chocante da sua mãe (Hudson, 2011, p.21). Como a maioria das pessoas traumatizadas (Terr, 1983), Magritte odiava enfrentar o seu passado (Terr, 1987, p.548), conforme relatado por Viederman, o pintor “nunca falou sobre o passado e não fazia planos para o futuro, mesmo o futuro próximo” (a supressão do afeto doloroso e o “não haver futuro” são importantes fatores explicativos do trauma [Terr, 1983], [1987]). Apesar da sua fuga do passado, Magritte, expressa o seu passado nas suas pinturas. Recriando o objeto interno, serviu-se da pintura como forma de fazer o luto do objeto de amor perdido. Este facto também nos transmite a ideia da divisão do seu ego que tanto reconhece como nega a realidade da morte dos seus pais (Wolfenstein, 1973, citado por Terr, 1987, p.548). A dor de longa duração é um fator presente em Magritte, contudo o choque traumático e o horror de ter visto o corpo materno chamam a atenção pela repetição na sua arte. Primeiramente, Magritte, desenha pessoas como peixes, como metaforicamente, próximos a corpos que podem ser pescados por qualquer pessoa: “Uma sereia a dormir num universo proibido” (1943); uma ilustração de uma mulher com cabeça de peixe e com corpo feminino em “*Le Chants de Maldrodor*” (1948); e a cabeça de um peixe, com uma barriga feminina inchada a dar à costa, em “*Collective Invention*” (1953) (ver anexo B, fig.5). Seguidamente pintou o rosto de uma mulher com os seios, o umbigo e os genitais nus, funcionando como as suas

características, que transmite a sua visão adolescente da exposição do corpo da mãe afogado (“*The Rape*”, 1945). Para além disso, também pintou figuras humanas com cortinas sobre os seus rostos, em “*O Coração da Matéria* (1928) e “*Os Amantes*” (1928) (Terr, 1987, p.548) (ver anexo B, fig.6). Mais ainda, Magritte evita pintar rostos. Pôs-se a hipótese de o rosto da sua mãe ter sido arruinado pelas correntes, peixes e rochas (Terr, 1987, p.548). Ao invés de pintar as caras humanas, o artista escolheu inserir homens com chapéus de coco, maçãs ou até mesmo imagens oníricas de nuvens: “*Object Familiar*” (1927-1928), “*A Travessia Difícil*” (1963), “*A Grande Guerra*” (1964), “*The Idea*” (1966), “*O Peregrino*” (1966) e “*Museu do Rei*” (1966), são alguns dos exemplos (Terr, 1987, p.548). Em algumas das suas pinturas, encontramos, ainda, caixões, pontes, rios, e paisagens infinitas de água.

De acordo com o seu biógrafo, Suzi Gablik, uma das memórias de infância que o artista tem é de uma visita aos 12 anos a um cemitério, onde muitas das vezes brincou e onde encontrou, entre as colunas partidas e as folhas mortas, um pintor da cidade (Terr, 1987, p.548). Este momento representou o início da sua carreira na arte, pois desde logo a arte pareceu-lhe uma atividade mágica.

Quando tinha 14 anos de idade, sua mãe, que já se encontrava deprimida à algum tempo, saiu de casa a meio da noite e afogou-se no rio Sambre (Terr, 1987, p. 548). O corpo só foi retirado um ou dois dias depois da tragédia. Penso que não é muito difícil imaginar o quão doloroso foi para um adolescente ver o corpo da mãe aquando retirado da água. Um poeta belga, Louis Scutenaire, descreve como o seu amigo Magritte lhe relatou o acontecimento:

A sua mãe dividia o quarto com o seu irmão mais novo, que ao acordar a meio da noite, acordou o resto da família. Procuraram por toda a casa, em vão, e foi então que olharam para a janela e viram pegadas. Seguiram as pegadas que foram dar ao rio Sambre, o rio que corria pela cidade. A mãe do pintor tinha-se atirado para a água e quando recuperaram o corpo, encontraram a sua camisola enrolada na sua cara. Nunca se veio a saber se ela cobriu os olhos para não ver a morte, ou se tinha ficado assim por causa das correntes (Gablik, p.18, citado por Terr, 1987, p. 548).

A força da encenação pós-traumática é tao forte que os artistas traumatizados podem criar um grande impacto junto do público. Há algo sobre o trauma que atrai as pessoas não traumatizadas. Hitchcock explicou este facto como uma questão de segurança, na qual o

público gosta da emoção vicária de um filme de suspense, tendo a certeza que ele está seguro, que não faz parte da sua realidade (Spoto, 1984). Freud (1900), também deu uma explicação similar sobre o sonho, na qual o sonhador cria uma situação desagradável, de suspense, no seu sonho, com o intuito de quando despertar se sentir aliviado, pois tudo é o oposto da sua realidade. Contudo, não quer dizer que arte traumática não crie o pânico no público, não causa apenas um desconforto de um impedimento momentâneo no caminho para o alívio.

Como vimos, René foi profundamente influenciado no seu estilo e conteúdo de pintura pelo suicídio da sua mãe (Milton, 1987, p. 967). Este evento traumático: teve um impacto profundo sobre a forma e estilo das suas obras de arte; as suas pinturas representam um esforço, principalmente de sucesso, para conter, dominar e isolar, através do controle intelectual, o desamparo e o desespero que essa experiência lhe causou; recriar esse seu trauma com o intuito de aceitar essa sua perda; há pinturas, a maioria pintadas na época em que claramente desenvolveu o seu próprio estilo (1926-1930), que revelam um avanço de projeções de impulsos agressivos primitivos e representações inconscientes da mãe agressiva.

Wolfenstein (1973), analisou a relação entre o suicídio da mãe de Magritte e as suas pinturas, postulando que: Magritte mistura a realidade e a ilusão em combinações inesperadas, pintando num estilo naturalista, mas utilizando relações discrepantes entre os objetos e combinações (ver anexo B, fig. 7); o conteúdo da maioria das suas pinturas tem uma relação clara com a morte da sua mãe e a sua imagem aparece frequentemente nos seus quadros; o contraponto entre ilusão e realidade reflete uma existência de “dois lugares ao mesmo tempo, a existência de um momento idêntico tanto no passado como no presente” (aspecto normal nos traumas, confundir as datas) (citado por Milton, 1987, p. 967). Magritte através das suas obras faz com que o estranho se familiarize, a fim de conter e controlar. O pintor sempre foi uma pessoa reservada, pelo que pouco se sabe sobre a personalidade da sua mãe, sobre a interação com ele ou sobre os acontecimentos da sua infância (Milton, 1987, p. 967).



Fig. 8. *O Mestre-Escola* (1954)

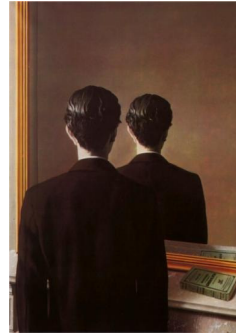


Fig.9. *Not to be reproduced* (1937)

Naturalmente, a vida emocional de Magritte não começou no momento do suicídio de sua mãe. Embora a relação antecedente tenha desempenhado um papel importante na representação que ele tinha da sua mãe e das mulheres em geral, o calendário deste suicídio (provavelmente devido à depressão) certamente influenciou o desenvolvimento do menino de catorze anos e mais tarde o pintor adulto. A sua mãe teve diversos episódios de depressão durante a qual se encontrava inacessível (Terr, 1987, p.548). Fez uma serie de tentativas de suicídio e trancava-se regularmente no seu quarto durante a noite com o seu filho mais novo, para impedir de se matar (Terr, 1987, p.548). Da análise destes quadros poderemos inferir a falta de investimento por parte da sua mãe que, devido ao seu estado depressivo, metaforicamente, estava sempre de costas, onde não havia contato ocular. Ao estar aos cuidados de uma mãe depressiva que “lhe virou costas” numa idade muito precoce, Magritte representa-se de costas, como que se estivesse desinvestido do mundo. Magritte tinha uma intenção, inconsciente, de defender-se e afastar-se evocar, repetidamente, o sentimento de pânico e mistério, ao mesmo tempo que o mantêm sob controlo. “Detesto o meu passado”, escreveu Magritte. Detesto resignação, paciência, o heroísmo profissional, sentimentos belos forçados, as artes decorativas, eventos do momento e pessoas embriagadas (Torczyner, 1977, p. 23). Era o mais velho de três irmãos nascidos de um empresário belga que amava os seus filhos, tinha um prazer especial em brincar com eles e defendia-os sempre que tinham problemas.

Magritte era um homem que viveu uma vida reclusa, cercado por um círculo de amigos próximos, com quem mantinha uma relação tanto de proximidade como de brigas e reconciliações (Milton, 1987, p. 969). Sempre viveu perto de casa e era uma pessoa solitária, ordenada e organizada (Milton, 1987, p. 969). Detestava a intrusão “Ninguém pode entrar na minha mente ou em casa sem primeiro bater à porta”, afirmou (Gablik,

1973, citado por Milton, 1987, p. 970). Era um homem melancólico, dado o seu tédio (Magritte indicou que estava sempre cansado), e declarou muitas vezes que não era um artista, mas um homem do pensamento. Uma possível explicação para esta sua maneira de estar, melancólica, é a identificação com uma parte do seu objeto interno, a sua mãe, que também ela era uma pessoa deprimida. Durante toda a sua vida foi uma pessoa Hipocondríaca. Magritte encontrava-se mergulhado no absurdo e duvidava de tudo aquilo que era dado como certo, focando-se sempre sobre o absurdo da realidade, negando que a realidade tinha algo de especial. A certa altura, disse “ se um espectador meu vê a minha pintura como um desafio ao “senso comum”, ele percebeu uma coisa óbvia. Eu quero acrescentar, no entanto, que para mundo o mundo e a realidade são um desafio de bom senso” (Gablik, 1973, p. 14, citado por Milton, 1987, p. 970). Isto encontra-se de acordo com a sua necessidade e desejo de negar os aspetos dolorosos da realidade, ficando-se apenas pelo senso comum. Para Magritte os caixões e a morte era um assunto que o assustava (Gablik, 1973, citado por Milton, 1987, p. 970). Segundo Gablik, a única resposta de Magritte acerca da morte de sua mãe foi “ tinha orgulho de ser o centro das atenções de um drama com um senso da sua própria importância e uma nova identidade; ele era o filho de uma mulher morta”. Não há evidência de uma resposta normal de luto, uma situação que não é incomum em crianças e adolescentes que perderam um dos pais (Wolfenstein, 1969, citado por Milton, 1987, p. 970). A dor da separação pela morte era muito perturbadora para o artista. Após a morte de sua mãe, o pai de Magritte contratou uma governanta para cuidar das crianças, e mais tarde acabou por se casar com ela. O pai morreu no final de 1920 de diabetes e de um ataque súbito de morte. Magritte não se revelou muito sentimental, uma das suas características, à morte de seu pai.

Muitas das vezes, Magritte pinta objetos familiares de maneira que parecem totalmente sem relação com o nome do objeto em si, negando a realidade das nossas percepções. Diz que as nossas percepções nos enganam. Georgette era a sua esposa, com quem manteve uma profunda ligação ao longo da sua vida. Na maior parte das suas pinturas, Magritte transparece a ambivalência entre a agressividade e a contenção (Milton, 1987, p. 971). O pássaro, um símbolo de paz no cristianismo, tanto aparece num ambiente de amor e ternura, como aparece como criaturas assassinas e destrutivas, tudo sugere para uma visão de uma mãe devoradora, fugaz, pouco gratificante, hostil e destrutiva. Encontra-se no meio de um conflito, um esforço para reprimir esta imagem de uma mãe pouco presente e para restabelecer a calma contenção do mundo.

Vários são os autores que percebem a atividade de criar como um trabalho de luto, na qual tanto é possível uma nova separação do objeto como a sua interiorização simbólica. A obra de arte concluída significa que o luto foi feito, na medida em que o artista faculta ao objeto uma nova realidade, um novo significado, transformando-o e recriando-o, assimilando, assim, no seu ego, o símbolo da sua perda. A obra de arte permite ao seu autor, a separação do objeto e a sua interiorização simbólica. Desta forma, o objeto original, ao ser absorvido pela obra de arte, desaparece. O artista recria simbolicamente o objeto perdido ou destruído, fazendo o luto, tal como a criança é obrigada a utilizar o objeto para sair da relação fusional a fim de criar ela mesma. Mais ainda, este objeto único e implícito do artista dá lugar a um objeto exterior, público, ao qual o artista se dirige uma vez terminada a sua obra. Ao demonstrar o seu trabalho aos outros, o artista tenta levá-los para uma experiência mental que se iguale à dele, ou seja, o que o levou a criar. Como afirmou Freud, no seu artigo sobre Moisés de Miguel Ângelo, “o objetivo do artista é despertar em nós a mesma constelação mental que produziu nele o movimento de criar.”

O artista, na concepção da sua obra de arte, analogamente ao que acontece na construção do seu mundo interno, recria os objetos que pertencem ao seu mundo “ideal” ou “sublime”, reportando-lhes uma nova disposição, uma nova realidade. A obra de arte ou a poesia consistem na transformação simbólica das próprias experiências (Cassirer, 1923, citado por Mancia, 1990, p. 168), que é o mesmo que dizer consiste em representar simbolicamente a própria realidade psíquica a partir de formas significativas.

4.5. Ingrid Betancourt

A 23 de Fevereiro de 2002, a candidata à presidência da Columbia, Ingrid Betancourt, foi sequestrada por uma das frentes das Forças Armadas Revolucionárias da Columbia (FARC), durante seis anos e meio (foi libertada em Julho de 2008) (Randall, 2011). O seu livro relata a sua experiência durante estes anos, a sua luta pela liberdade, o seu desespero, o seu relacionamento com os seus colegas reféns, assim como com os seus raptadores (Randall, 2011). Poderemos afirmar que é sobretudo um testemunho de uma força do espírito humano! Talvez, nem todos os leitores irão concordar com a sua descrição da sociedade (colombiana) ou do papel que a FARC desempenhou na Colômbia ao longo

destes cinquenta anos. Contudo, penso, que nenhum leitor pode permanecer indiferente com o que Betancourt conta do seu calvário.



Fig. 10. Ingrid Betancourt.

Com o intuito de transpor por palavras a sua história do cativo, Ingrid escreveu um livro intitulado de *Até o Silêncio Tem um Fim*. Em uma entrevista que fez em Portugal, Ingrid relata como a escrita lhe permitiu reviver tudo outra vez, “o exercício da escrita leva-nos aos lugares, com a temperatura, os cheiros, as angústias que tínhamos no momento, a forma de ver os outros” (Garrido, 2011). O poder da escrita permitiu a Ingrid voltar ao passado com um caráter curativo para se poder libertar do passado “Escrever permitiu reconhecer-me, aceitar-me e perdoar-me” (Garrido, 2011). A escrita, como poder terapêutico, fez com que Ingrid repara-se uma parte desta sua experiência, que teve repercussões tanto ao nível do seu corpo como do seu narcisismo. Uma reparação ao nível do *self* psíquico, do sofrimento que passou.

Ainda na entrevista que fez, a escritora confessa não se lembrar de tudo, contudo do que se recorda está muito presente na sua memória (Garrido, 2011). Escrever toda esta sua experiência foi uma repetição do sofrimento que passou, contudo nunca desistiu. Quanto mais escrevia mais consciência tinha do quão importante era partilhar tudo o que passou com os outros, em especial com a família. Foi um voltar ao passado, um momento reflexivo para dentro de si, da maneira como lidou com a situação e agiu naqueles momentos duros, em que apenas a morte é a solução “na selva, num dado momento, a morte era uma solução” (Montenegro, 2010). Ingrid descreve, “tive até momentos incómodos de “ui, como pude fazer isto, como pude dizer aquilo?”” (Garrido, 2011). A presença constante de um incómodo e arrependimento, que só transpondo para o papel é que conseguiu aceitar, ultrapassar, se é que isso é sequer possível. É um aceitar da realidade, uma recriação das suas vivências.

Alguns companheiros seus de cativeiro, nomeadamente três norte-americanos, publicaram um livro *Out of Captivity (Fora do Cativeiro)*, em que a acusavam de ter estado distante durante todo o calvário, egoísmo, tratamento preferencial por parte da FARC, e de os ter indicado como membros da CIA (Garrido, 2011). Ingrid defende-se dizendo que todos foram vítimas de manipulação por parte da FARC, e que muitas das informações eram distorcidas. Ingrid não quis ler o livro, até porque “quando saiu eu estava também a escrever e não quis que o meu livro fosse uma reação ao que disseram. Mas o que sinto, e dada a relação que tivemos na selva, é que gosto deles. Não quero alimentar essas coisas. Vivemos momentos muito difíceis e creio que por isso somos irmãos, para sempre. E falo com muitos deles, com alguns a toda a hora. São para mim como família e gosto de todos” (Garrido, 2011). Outro obstáculo que Ingrid teve de ultrapassar foi o seu regresso a casa. Fisicamente a sua casa nunca mais voltou a existir, pois teve de mudar por questões de segurança. O casamento já não existia, o trabalho já não existia. Teve de reconstruir toda a sua vida, processo que demorou o seu tempo mas que a escrita ajudou. Enquanto mãe, Ingrid recuperou a relação que tinha com a sua filha, contudo com o seu filho perdeu toda a cumplicidade “A relação é diferente da que tinha com a criança que ele era e com o homem que é hoje”, alega (Garrido, 2011).

Em *Até o Silêncio Tem um Fim*, Ingrid narra em detalhe o horror, a humilhação, a violência, a tortura e o sofrimento que teve de passar: “Diante daquela juventude eu sentia-me enfraquecida, desajeitada, como que deficiente. Comecei a perceber que era a minha auto imagem que estava em crise... no mundo em que não esperava respeito nem admiração sem o amor dos meus sentia-me a envelhecer sem perder ou melhor condenada a detestar aquilo que me tinha transformado, dependente, parva, incapaz de resolver os problemas quotidianos” (Montenegro, 2010).

Passo a citar algumas das passagens do seu livro, que penso que demonstram a sua angústia durante estes anos perdidos:

“Tentei fugir varias vezes, mas tinha medo de morrer à sede” (Montenegro, 2010).

“A fraqueza tomou forma” (Montenegro, 2010).

“Estava tomada por um medo feito por um serie de medos insignificantes... medo de morrer estupidamente, medo de estar sozinha, medo de ter medo.... Nessa

reflexão que me desnudava vergonhosamente diante de mim mesma, compreendi que era um ser medíocre e banal, que ainda não havia sofrido ao ponto de ter no ventre a fúria necessária para lutar até à morte por minha liberdade” (Montenegro, 2010).

“Falei dos meus filhos, da minha necessidade de voltar para casa a uma senhora que encontrei numa das minhas tentativas de fuga” (Montenegro, 2010).

“ A raiva abandonou-me dando lugar a uma extrema frieza” (Montenegro, 2010).

“Com um golpe seco bateu-me com uma corrente na cabeça, cai de joelhos... não senti indignação mas bem pior a perda da inocência” (Montenegro, 2010).

“Estava com a corrente à volta do pescoço e o sujeito puxou-me aos trancos, para me obrigar a segui-lo” (Montenegro, 2010).

“Fui obrigada a andar de coleira como um bicho, atravessando o acampamento inteiro debaixo dos gritos da tropa ” (Montenegro, 2010).

“Acabava de ser testemunha e vítima do pior, mas sobrevivi numa lucidez recém-adquirida, sabia que de certa forma ganhara mais do que perdera, não tinha conseguido transformar-me num monstro cedendo de vingança” (Garrido, 2011)

“ No dia em que me quiserem matar, basta fazê-lo” (Montenegro, 2010).

“O banho era a melhor altura do dia” (Montenegro, 2010).

“ Lanche... farinha, água e açúcar” (Montenegro, 2010).

“Fechei os olhos antes que caísse a noite, mal respirando na esperança de ver diminuir a angústia, o desespero, a solidão” (Montenegro, 2010).

“Esperando a liberdade como se fosse a primavera” (Montenegro, 2010).

“Eu estava morta...a tentar ocupar o meu espírito com outra coisa que não eu mesmo, mas o mundo não me interessava mais” (Montenegro, 2010).

Da análise destas passagens, podemos retirar o sofrimento de Ingrid, a humilhação e a difícil gestão de um misto de sentimentos, onde a morte já era uma hipótese. Após a sua libertação, a autora afirma ter-se transformado numa mulher diferente. Uma transformação

através da dor, do despertar da consciência de que se pode ser melhor, pois vivemos numa sociedade formatada. Na selva experienciou uma realidade muito diferente que lhe permitiu abrir horizontes na sua maneira de pensar. Escrever este livro foi parte desta sua transformação. O seu passado ainda hoje se manifesta: positivamente, pela grande vontade que tem de viver; e negativamente, pois não consegue controlar os pesadelos e insónias de que padece. O cheiro do campo assim como o som dos helicópteros causam-lhe angústia e até mesmo reações físicas. Sabe-se, ainda, que Ingrid pediu uma recompensa monetária ao Estado, contudo para além de ser indeferido, acusaram-na de querer extorquir dinheiro. Esta sua necessidade também se insere numa forma de reparação, numa tentativa de ser recompensada pelos anos perdidos (Gregory, 2010).

Aos olhos de Smirgel (1984), a atividade criativa cujo fim é a restauração da própria integridade do sujeito, irá ser mais benéfica na medida em que envolve a descarga de impulsos do sujeito. O mais profundo impulso da criatividade, a sua força, está essencialmente ligada à liberdade. Segundo a linha de pensamento de Chasseguet-Smirgel, um artista não se discerne apenas pelo seu talento, mas sim pela sua capacidade de lidar e tolerar a angústia, a depressão e as pulsões sádicas, próprias da sua realidade psíquica. A criação exige assim todo um trabalho interno, um momento em que o artista se encontra consigo próprio, de forma a transparecer, através da criatividade, tudo aquilo que sente ou que o inquieta.

A atividade de criar para Ingrid foi como que um trabalho de luto dos anos que deixou para trás. Um livro que lhe permitiu administrar uma nova realidade, um novo significado, à sua experiência dolorosa.

CAPÍTULO V
DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

Partindo de uma revisão bibliográfica dos processos psíquicos subjacentes à dinâmica criativa e de uma exploração do funcionamento psíquico de um grupo de artistas conhecidos mundialmente, postulou-se que a dinâmica criativa e o ato criador se inserem num objetivo de proteção/reparação face a uma ameaça interna, e que a dinâmica criativa é mobilizada pelas capacidades sublimatórias e reativas do psiquismo.

A parte teórica constitui um trabalho de investigação destinado a clarificar e a unificar os principais fatores em causa: a reparação do *self* e a reparação do objeto. Numa clara distinção entre os dois tipos de reparação, é nos ainda apresentado diversos conceitos que nos ajudam a compreender melhor esta vertente do ato criativo, nomeadamente: a posição esquizo-paranoide e a posição depressiva, a sublimação, a simbolização. A extensão do campo de estudo permitiu colocar as bases da metodologia, ou seja, analisar estudos de caso que refletem o teor do tema. A exploração do trabalho foi feita a partir de uma corrente psicanalítica.

O termo reparação, introduzido por Melanie Klein, deve ser situado como uma estratégia de administração dos impulsos e não de defesa contra eles- um “*mecanismo de aceitação*”- na terminologia de Grotstein (1983). A experiência de reparação é uma experiência de tolerância da perda e da culpa, assim como da responsabilidade da perda, ao mesmo tempo que se sente que nem tudo está perdido. Constitui-se como uma possibilidade de consertar, arranjar, restaurar, reconstruir, para manter a esperança. “*A reparação é o elemento mais forte dos impulsos construtivos e criativos*”, alega Hinshelwood (1991/1992, p.456).

Na mente humana existem, essencialmente, dois tipos de emoção: o amor e o ódio (Klein, 1937, p.343). Ao longo de toda a nossa vida somos invadidos por estas emoções que interagem entre elas. Os sentimentos de amor e as tendências de reparação surgem para complementar ou em função dos impulsos agressivos que nos surgem nas várias etapas da nossa vida. Estas emoções surgem pela primeira vez na relação inicial da criança com o seu primeiro objeto, o seio materno, sendo que elas estão fundamentalmente ligadas à pessoa amada (Klein, 1937, 343). Para além disso, a forma como nos relacionamos com o mundo à nossa volta depende da nossa capacidade de simbolizar a relação com os nossos objetos iniciais.

Para a psicanalista Chasseguet-Smirgel existem dois tipos de reparação no ato criativo: um que enriquece e satisfaz o ego (e que pode originar sentimentos de culpa), e outra que,

de facto repara o objeto. As duas categorias são radicalmente opostas, contudo podem surgir no mesmo indivíduo, prevalecendo uma em detrimento da outra. Tentar reparar o próprio sujeito e tentar reparar o objeto implica dinâmismos psicoemocionais distintos: “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, p.99, cit. por Delgado, 2006, p. 91). O próprio sujeito quando se sente destroçado, desintegrado, sente a necessidade de reparar essa parte do self danificada, um *self* privado de experiências gratificantes. Uma reparação da própria integridade do sujeito que implica descargas pulsionais. Quando as crianças sentem que não foram cuidadas pela mãe, revendo o objeto cuidador como mau, descarregam cargas sádicas contra a figura materna. Contudo, sentem remorsos porque acham que vão ficar desamparadas. A reparação do objeto destina-se ao reparo destes efeitos destrutivos, com toda a culpabilidade que lhe está associada (Limentani, 1995, p. 23). A criatividade constitui-se como um meio que é utilizado, muitas das vezes, para reparar o ataque a estas pessoas, ou seja, revê-se muitas das vezes representações de desejos destrutivos com tendências reativas.

De fato, os indivíduos que adoeceram por falta de reforço externo do seu narcisismo durante a infância, procuram colmatar, através do ato criativo, esta falha de um modo autónomo. Desta forma, a criatividade é vista como uma autocriação e o ato criativo deriva de impulsos profundos de mitigar, por via própria, as deficiências deixadas ou causadas pelos outros (Chasseguet-Smirgel, 1984, p.404). As agressões e a ansiedade refletem as vicissitudes dos objetos internos. O artista ao direcioná-las para o exterior sob a forma de arte, poderá reintrojetar o significado da forma do seu trabalho.

A criatividade caracteriza-se pela capacidade do sujeito adulto em manter o seu lado infantil, a seu interesse em “brincar”. A criação artística encontra-se em conformidade com outros parâmetros, sendo exemplo disso, a função simbólica, o talento e investimento do artista, a elaboração do complexo de Édipo com capacidades de sublimação, a elaboração da posição depressiva precoce. Para tal, é necessário que o sujeito seja dotado de um crescimento psíquico normal, onde ocorreu uma adequada internalização do bom objeto, através da função continente da mãe, ou seja, de uma experiência de articulação entre o conteúdo e o continente. Permite, ainda amenizar a tensão entre a capacidade para tolerar o sofrimento, assim despertado no ato de criar, e a parte de inatingibilidade do objeto

idealizado, portanto definitiva e nostalgicamente perdido. O criativo é como que um servidor do seu crescimento psíquico, que através da sua criatividade tenta integrar, através da sua transformação, o objeto na sua experiência de vida. Ao criar, o sujeito alcança o esplendor e o expoente máximo do seu crescimento psíquico. A criação artística é uma situação análoga ao brincar em criança, como afirma Winnicott (1951).

Contudo, nem sempre o processo artístico é assim tão linear, pois existem situações em que fica inacabado. Em certos artistas, por vezes, verificamos que acabada uma obra de arte, logo iniciam uma outra. Tal significa que há uma incessante necessidade de chegar à realidade real, ou seja, de chegar ao objeto original e à plenitude narcísica perdida. Constata-se, aqui, um conflito emocional onde o artista ao mesmo tempo que quer manter o objeto original fundido consigo próprio, também quer mantê-lo separado e independente de si. O artista consegue manter simultaneamente o objeto ideal fusionado consigo mesmo e o objeto separado e independente, aspeto este inalcançável pela criança (ou em certas patologias em adulto) pois ainda é incapaz de se servir da simbolização e sublimação.

A simbolização, em criança, adquire-se sobretudo a partir do jogo na presença de alguém no espaço potencial da relação com três termos (criança-jogo-mãe), campo fértil para a criatividade. O jogo “faz de conta”, que põe em causa a fantasia e a realidade, possibilita a criança de se descobrir a ela própria. Winnicott, revolucionário desta ideia, postulou que o objeto transicional simboliza ao mesmo tempo a união e a separação com o objeto. Similarmente, a obra de arte permite ao artista o luto do objeto, a separação deste e a sua interiorização simbólica, servindo-se da simbolização e sublimação. Um ponto forte desta perspetiva é que a criatividade encontra-se na base do crescimento psíquico, perdurando tanto tempo quanto exista vida psíquica. Mais ainda, a criatividade por si só não é suficiente pois necessita de um objeto.

De forma a consolidar os diversos estudos realizados dentro do tema, recorreu-se à análise de seis artistas, entre eles cinco pintores e uma escritora. A escolha destes casos deve ao facto de melhor elucidarem a arte como um meio de reparação do self ou do objeto perdido.

A contribuição de **Frida Kahlo** na arte latino-americana do século XX é imensurável. Alguns falam de uma “fridomania” devido ao seu reconhecimento universal: suas obras são certamente as mais conceituadas entre os representantes da arte da pintura (Orsini et al. 2008, p.11). Hoje, ela é considerada uma das artistas mais significativas do século XX e a

sua vida, as suas batalhas contra a doença, o seu casamento com o pintor Diego Rivera, as suas posições extremadas e inovadoras foram tão importantes como a sua obra e são contínuo objeto de estudo. Frida, através das suas pinturas, representa o corpo violentamente atacado que contrasta com o olhar fixo e impenetrável, exprimindo a força de vontade que a fazia suportar seu martírio. Fosse para buscar a si mesma ou para expressar toda sua sensibilidade, Frida retratou-se no conjunto de sua obra. Poucos artistas se revelaram tanto. Poucos tiveram – como ela teve – na arte o seu maior conforto. Após o episódio de poliomielite anterior aguda a pintora arrumou forças para se destacar, para crescer, para aparecer sendo apenas o que era. Ela pintava a si mesma, e a força de se autorrevelar mostra um caráter imenso e uma noção de si que poucos podem reivindicar para si. Ilustrou-se de forma dramática e explícita os detalhes deste processo, convertendo-se num testemunho de atitude vigilante da artista, refletida tanto em palavras como em imagens. Frida é um exemplo do recurso à dinâmica criativa como forma de reparação do *self* corporal.

Outra ilustração significativa da função reparadora e compensadora da obra de arte no equilíbrio psicoemocional do seu autor é o caso do pintor Toulouse Lautrec (1864-1901); descendente de uma família nobre e com grande ambição para a vida desportiva é, aos 14 anos de idade, vítima de uma deficiência ocasionada pelo exacerbamento de uma artrose congénita, a qual, agravada por duas quedas com fratura de ambas as pernas, o transforma num indivíduo aleijado, complexado, modificando todo o seu futuro (Delgado, 2006). Com apenas um metro e meio de altura, uma figura disforme e grotesca, dedica-se à pintura (Fermigier, 1972). As suas produções, não convencionais, sobretudo os magistrais desenhos das pernas das bailarinas do *Moulin-Rouge*, bem como dos cavalos e dos galgos em plena corrida, constituem claramente a expressão libertadora e reparadora dessa excecional genialidade. À luz dos conceitos acima explicitados teoricamente, não nos custa aceitar que a atividade criadora de Toulouse Lautrec tinha a função de um eu-pele, permitindo-lhe enfrentar, conter, reparar e superar o enorme trauma e a consequente frustração suportados por ele na sua adolescência.

Uma outra representação dos poderes criativos e reparadores da nossa mente é Ruth kjär. A autora, que sofria de uma depressão, sentia uma “*espaço vazio dentro dela*” (Klein, 1927, p.245). Na altura em que o seu cunhado retirou um dos seus quadros da sua sala, Ruth associou este espaço em branco ao vazio do seu mundo interno. Contudo, uma súbita inspiração surgiu, induzindo-a a preencher este seu “buraco” através de uma pintura de

uma figura feminina que ela própria fez na parede. Este seu ato criador levou-a a uma descoberta do seu talento artístico, desenvolvendo um trabalho criativo vastíssimo. A sua obra criadora simboliza uma tentativa de retificar a imagem interna do seu imago materna, sentida como destruída por fantasias infantis precoces. A psique humana cria significados, preenchendo a tela vazia da mente com os imagos formadas através da arte de elaborar fantasias. Ruth é uma ilustração do processo de reparação, pela sua capacidade psíquica de compor e reviver o objeto atacado. A arte é uma forma de recriar continuamente a bondade interna.

Ingrid Betancourt Pulecio, uma senadora e ativista anticorrupção franco-colombiana, foi raptada por um grupo de terroristas, a FARC, a 23 de Fevereiro de 2002, enquanto fazia campanha para as eleições presidenciais. Betancourt permaneceu em cativeiro até ao dia 2 de Julho de 2008, quando o ministro da Defesa colombiano, Juan Manuel Santos, anunciou a sua libertação juntamente com os outros catorze reféns. Em seu livro *Até o Silêncio Tem um Fim*, a escritora relata a sua história e vida durante os seis anos que esteve sequestrada. A escrita, um meio encontrado por Ingrid para recuperar a sanidade do seu *self* psíquico, teve um efeito terapêutico no seguimento da sua vida. O próprio título do seu livro nos induz à necessidade da autora de finalmente poder começar a elaborar, reparar, distanciar-se e arrumar todos os acontecimentos traumáticos de que foi vítima.

René François Ghislain Magritte (1898-1967) foi um dos principais artistas surrealistas belgas, ao lado de Paul Delvaux. Pintor de imagens insólitas, às quais deu um tratamento realista, utilizou-se de processos ilusionistas, sempre à procura do contraste entre o tratamento realista dos objetos e a atmosfera irreal dos conjuntos. Suas obras apresentam-se como representações realistas, através da justaposição de objetos comuns e são símbolos recorrentes nas suas criações, o torso feminino, o chapéu-côco, rochas e janelas, contudo de um modo impossível de ser encontrado na vida real. Sua mãe cometeu suicídio por afogamento no rio Sambre e Magritte esteve presente quando o corpo da sua mãe foi retirado das águas do rio. A sua atividade criativa nos conduz para uma tentativa de reparação da experiência traumática da morte da sua mãe e da reconstrução da imagem materna, sentida como desinvestida pouco cuidadora. Partindo de uma análise etimológica da palavra ilusão (derivado de ilusionista), é curioso ver que deriva do verbo latino *illudo*, que significa recriar-se.

A arte é uma representação da fantasia, a qual ao se exteriorizar em obra de arte, também faz uso do pensamento. A arte é própria fantasia transformada numa realidade inerente, a realização sublimatória de um desejo não exequível diretamente. Apesar de continuar a ser fantasia, adquire a forma de realidade criada pela imaginação, que se materializa com maior intensidade ao ser partilhada por outras pessoas (Andrade, 1997, p.600). É a mais completa expressão da criação humana, exatamente por ser efetuada uma nova realidade. É ainda importante referir que a teologia pessoal que vamos construindo ao longo da nossa vida, da qual fazem parte o nosso sentido de justiça, a conceção de moral e religiosidade, irá condicionar a qualidade emocional e criativa da nossa vida (Mancia, 1987, 1988, p. 164).

Ao longo deste trabalho, foi exposto o processo de reparação no ato criativo, contudo considera-se pertinente realizar uma delineação aprofundada sobre o efeito do ato reparador nas relações humanas. De um modo mais explícito, que tipo de relação é que o ser humano mantém com o seu par, como forma de reparar as invejas, inconscientes, causadas pela relação com as figuras parentais.

O ato de reparação tem um papel essencial no amor e nas relações humanas (Klein, 1937, p.354-57). Um casamento feliz constitui-se como um bom exemplo da afirmação anterior. Na fase em que as raparigas têm desejos sexuais pelo pai, elas não são correspondidas, gerando dentro delas frustrações e sentimentos de ódio. Sendo assim, em sua fantasia surge que o pénis é dotado de características más e perigosas, pois não lhe dá gratificação. A par destas fantasias inconscientes agressivas, surge a necessidade de fazer compensações, de reparar o órgão genital do pai que ela conotou como mau e o feriu. A mulher ao ter uma boa relação com o seu marido, usufruindo da gratificação sexual que este lhe pode oferecer, pode encontrar um apoio contra os seus medos e fantasias sádicas, apaziguando a sua ideia de que o pénis é mau (Klein, 1937, p.356). A gratificação sexual tem assim uma dupla reafirmação: a da boa natureza do marido e de si mesma. A felicidade mútua trazida pela gratificação sexual e por uma relação feliz e amorosa com o marido, por sua vez servirá em parte como indicação de que seus desejos sádicos contra a mãe não surtiram efeito, ou de que a reparação foi bem-sucedida (Klein, 1937, p.356). Nos homens o mesmo acontece, na medida em que a frustração dos seus desejos genitais por parte da mãe durante a infância, fê-lo criar fantasias de que o seu pénis poderia ferir a mãe e que é dotado de um carácter agressivo. Estas fantasias sádicas estimulam a criação de fantasias de reparação. Na sua relação com a mulher, o pénis passa a ser visto como um

órgão bom e curativo, que dará prazer à mulher, curará o seu órgão genital ferido e fará bebês dentro dela. A sua relação feliz e satisfação sexual com a mulher, para além de lhes darem sentimentos de gratidão e segurança, podem aumentar a capacidade criativa em outras áreas, tais como, na área profissional. Sendo assim, uma boa relação entre marido e mulher diminui as velhas tendências sádicas contra o pai, no caso do homem, e contra a mãe, no caso da mulher (Klein, 1937, p.357). Agora têm as mesmas satisfações que os pais gozavam que lhes foram negadas quando eram crianças. O desejo arcaico de ter a mãe ou o pai só para si continua ativo inconscientemente. É importante perceber que o desenvolvimento da criança depende da sua capacidade de descobrir uma maneira de suportar as frustrações que são inevitáveis e necessárias, assim como os conflitos entre amor e ódio que são até certo ponto são originadas por elas. Trata-se de encontrar um caminho entre o ódio, que é alimentado por frustrações, o amor e o desejo de reparar. A forma como a criança contorna toda esta situação constitui os alicerces de todas as suas relações sociais posteriores, da sua capacidade de amor enquanto adulta e do seu desenvolvimento cultural (Klein, 1937, 357). Paradoxalmente, o excessivo apego à mãe, tende a fazer com que a criança se afaste dela, pois tem medo de perder essa pessoa tão importante e de depender dela. De forma a apaziguar esta situação, a criança tende a deslocar o seu amor para outros objetos, a dissociar até certo ponto os sentimentos sexuais por aqueles puramente afetuosos e a reprimir os seus impulsos e desejos sexuais (Klein, 1937, p.356). A criança ao difundir o seu amor por outras pessoas, para além da mãe, fá-la lidar de outra maneira com os seus impulsos arcaicos, ou seja, reduz os seus conflitos infantis e a culpa relacionada ao apego e dependência em relação às primeiras pessoas que ama (Klein, 1937, p.356).

CAPITULO VI
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amati- Mehler, J. (1997). Algumas considerações sobre a criatividade. *Revista Brasileira de Psicanalise*. Vol. XXXI (3), pp. 611- 632.
- American Psychological Association (2010). Publication Manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: Autor.
- Andrade, V. (1997). Criatividade, cultura e estrutura psíquica. *Revista Brasileira de Psicanalise*. Vol. XXXI (3), pp. 581-601.
- Birman, J. (2008). Criatividade e sublimação em psicanálise. *Psicologia Clinica*. Vol.20 (1), pp. 11-26. Rio de Janeiro.
- 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.
- Cruz, J. (1999). Psicanálise, sonho e criatividade. *Revista de Psicanálise*. Vol.VI (3), pp. 523-533.
- Delgado, L. (2006). A dinâmica criativa através do Thematic Apperception Test: sublimação, reparação e função continente no processo criativo. *Disser-tação de Doutoramento em Psicologia Aplicada (Psicologia Clinica)*. Vol.1, pp. 84-112.
- Ethel, S. (1988). Creativity and perversion (Review of: by Janine Chasseguet-Smirgel. New York: Norton, 1984, pp.172). *Journal of the American Psychoanalytic Association*. Vol.36, pp. 1067-72.
- Garrido, D. (2011). Escrever permitiu aceitar-me e perdoar-me. Acedido em 14 de Fevereiro de 2012 em: <http://www1.ionline.pt/conteudo/107899-ingrid-betancourt-escrever-permitiu-aceitar-me-e-perdoar-me>.
- Gerber, I. (1997). Criatividade em psicanalise. Uma questão ética. *Revista Brasileira de Psicanalise*. Vol. XXXI (3), pp. 603- 610.
- Goldsmith, M. (2004). Frida Kahlo: abjection, psychic deadness, and the creative impulse. *The Psychoanalytic Review*. Vol. 91, pp. 732-758.
- Gregory, C. (2010). Inside the list. In: *American Search Complete*. New York: Times Book Review.
- Hudson, M. (2001). Magritte´s mysteries. In: *Mail on Sunday*. P. 21.
- Joel, W. (1991). Perversion: destruction and reparation: on the contributions of Janine Chasseguet-Smirgel and Joyce McDougal. In: *American Imago*. Vol. 48 (3), pp. 329- 351.
- Klein, M. (1929). Situações de ansiedade infantil refletidas em uma obra de arte e no impulso criativo. In: *Obras Completas de Melanie Klein. Amor, Culpa e Reparação e outros trabalhos (1921-1945)*. Vol. I, pp. 240-248. Lisboa: Imago.

- _____ (1930). 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.
- _____ (1937). Amor, culpa e reparação. In: *Obras Completas de Melanie Klein. Amor, Culpa e Reparação e outros trabalhos* (1921-1945). Vol. I, pp. 342-384. Lisboa: Imago.
- Limentani, A. (1995). Creativity and the third age. *International Journal of Psychoanalysis*. Vol. 76, pp. 825- 834.
- Loeb, L. (1959). Psychopathography and Toulouse-Lautrec. In: *American Imago*. Vol. 16 (3), pp. 213- 225.
- Mancia, M. (1999). Sobre a criatividade humana e as origens do pensamento. *No olhar de Narciso*. Lisboa: Escher.
- Martins, C. (1996). Psicanálise e Criatividade. *Revista de Psicanálise*. Vol.III (1), pp. 10-12. Porto Alegre.
- Mascarenhas, E., Lacombe, F. & Ibsen, J. (1973). Algumas reflexões sobre a criatividade. *Revista Brasileira de Psicanálise*. Vol. VII (1), pp. 79-88.
- Milton, V. (1987). René Magritte: coping with Loss- reality and illusion. *Journal of the American Psychoanalytic Association*. Vol. 35, pp. 967-999.
- Montenegro, F. (2010). Fernanda Montenegro narra trechos do novo livro de Ingrid Betancourt. Acedido em 14 de Fevereiro de 2010 em: <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/fernanda-montenegro-montenegro-narra-trechos-do-novo-livro-de-ingrid-betancourt>
- Moret-Cogeval, J. (2000). Criatividade, criação artística e crescimento psíquico. In: *O desenho no trabalho psicanalítico com a criança* (1ªed.). Pp. 77-99. Lisboa: Climepsi.
- Olsen, A. (2004). Depression and reparation as themes in Melanie Klein's analysis of the painter Ruth Weber. *Scandinavian Psychoanalytic Review*. Vol.27 (1), pp. 34-43.
- Orsini, M., Freitas, M, Carvalho, L., Mello, M., Catharino, A., Vaz, A., Nascimento, O., Reis, C., Oliveira, A. (2008). Frida Kahlo: a arte como desafio à deficiência e à dor, com enfoque na poliomielite anterior aguda. *Revista Brasileira de Neurologia*. Vol. 44 (3), pp. 5-12. Brasil.
- Perestrello, M. (1997). O artista e a psicanálise. *Revista Brasileira de Psicanálise*. Vol. XXXI (3), pp. 565-579.
- Segal, H. (1974). Delírio e criatividade artística: algumas reflexões sobre a leitura de Spire de William Golding. *International Review of Psycho-Analysis*. Vol. 1, pp. 135-41.

- Siltala, P., Helsinki & Siltala, F. (1998). I made a Picture of my life- a life from the picture: the life of the body in the pictures and writings of Frida Kahlo.
- *International Forum of Psychoanalytic*. Vol. 7 (3), pp. 133-155. Stockholm.
- Steiner, R. (1999). Some notes on the 'heroic self' and the meaning and importance of its reparation for the creative process and the creative personality. *International Journal of Psychoanalysis*. Vol.80 (4), pp. 685-709.
- Terr, L. (1987). Childhood trauma and the creative product- a look at the early lives and later works of Poe, Wharton, Magritte, Hitchcock, and Bergman. *Psychoanalytic study of the child*. Vol. 42, pp. 545- 573.
- Winnicott, D. (1975). Objetos transicionais e fenômenos transicionais. *O Brincar & a Realidade*. Pp. 13-44. Rio de Janeiro: Imago.

ANEXO A

QUADROS DE FRIDA KAHLO

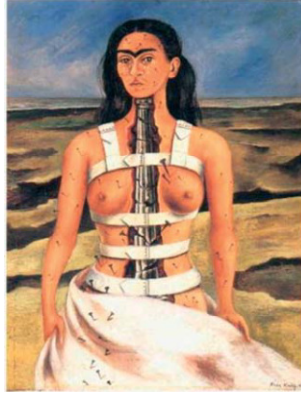


Fig. 1. *The Broken Column* (1944). Collection, Fundacion Dolores, Olmeda, Mexico. Courtesy of Banco de Mexico. Sketchbook (1953)



Fig.2. *Árvore da Esperança, Mantem-te Firme!* (1946).



Fig.3. Frida Kahlo. *Self-portrait, Sitting* (1931)



Fig. 4. *My grandparents, my parents, and I* (1936).

ANEXO B
QUADROS RENÉ MAGRITTE



Fig.5. *Collective Invention* (1934).



Fig. 6. *Os Amantes*.



Fig. 7. *Golconde* (1953).