



LSPA
INSTITUTO UNIVERSITÁRIO
CIÊNCIAS PSICOLÓGICAS, SOCIAIS E DA VIDA

ARTE LABIRÍNTICA E POÉTICA DO CAOS:
À VOLTA DO CAOS ORDENADO EM JACKSON POLLOCK

SOFIA INÊS SOARES FERNANDES TÃO

Orientador de Dissertação:
PROF. DOUTOR LUÍS DELGADO

Coordenador de Seminário de Dissertação:
PROF. DOUTOR LUÍS DELGADO

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

2012

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de Prof. Doutor 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, 2006.

Aos meus avós e tios-avós maternos

Aos meus pais, *in memoriam*...

Quand j'étais petit, je savais tout et je ne savais pas que je savais tout.

Almada Negreiros

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Luís Delgado, por todo este processo de aprendizagem do Saber, mediado pela partilha. Agradeço toda a sua disponibilidade *contentora*, incentivo e tolerância. Sem a sua capacidade de estimular e coadjuvar este processo ou parto complicado, demorado e penoso, nada disto seria possível.

À minha psicoterapeuta, pela força impulsionadora, fé e alento que depositou em mim, sem essa alavanca esta tese, neste momento, não seria possível. Um muito obrigada com carinho a quem tanto me ajudou a trazer de volta à vida. Agradeço-lhe todo o longo processo de descoberta e desvelamento, o seu apoio perene, sem o qual não seria certamente o que sou hoje, nem estaria tão maior e forte por dentro. Sem esse *continente* ou lugar seguro estaria perdida algures pelos meus labirínticos caminhos interiores.

À minha querida irmã de afecto, Débora, pela amizade verdadeira, sustentadora e profunda, pelo seu colo mental, disponibilidade, tempo e ajuda. Juntas crescemos e partilhamos mutuamente este trilhar da senda da Psicologia Psicanalítica, e juntas floresceremos.

Ao ISPA, Escola Humana do Saber, à qual muito me orgulho pertencer. Agradeço a enorme ajuda e apoio nesta altura tão complicada. Um bem-haja.

Aos meus amigos que me apoiam, sustentam e amam, e que me encorajaram a concluir esta etapa: à Margarida, amiga de sempre, fiel e constante, à Teresa e à Mafalda pela amizade e força, à João, sem ela eu não teria um lugar acolhedor para escrever esta dissertação, à Teresa M. pelo apoio e mimo, à Filó pela constância e ajuda preciosa na etapa final (tal como a Teresa e a Débora).

À D. Lina e à Zaira pela amizade e ajuda incansável nas pesquisas bibliográficas.

A todos aqueles que acreditam em mim e me ajudam a passar além do Bojador, e a lutar por um caminho mais solarengo.

Aos meus pais, mais uma vez, pela oportunidade de crescer e tornar-me Pessoa, majorada pelas suas âncoras e valores e pelo seu imenso afecto, obrigada por tudo.

RESUMO

A presente dissertação constitui-se como um exercício de Psicanálise Aplicada, sendo objecto do nosso estudo a análise e interpretação das obras clássicas de Pollock (1912/1956), pintor inserido na corrente do expressionismo abstracto.

Partimos de um paradigma interpretativo psicanalítico visando inferir as forças e dialécticas subjacentes à Arte Labiríntica e Poética do Caos, desvelando indirectamente as dinâmicas internas do autor.

Tendo por base a revisão de literatura e as teorias psicanalíticas, propomos uma leitura das obras sob o prisma da Arte e da Criatividade, salientando a análise dos processos de sublimação, reparação e a oscilação entre a dispersão e a integração, processo cuja síntese é o *caos ordenado*. Debruçamo-nos sobre o conceito de Caos e nos processos transformacionais, terapêuticos da criação pela Arte, da pintura/tela enquanto espaço potencial contendor de elaboração do material psíquico inconsciente.

O objectivo deste ensaio prende-se com o estudo dos conceitos e problemáticas acima referidos, interligados e emparelhados numa leitura/análise interpretativa aprofundada pela via (inter)subjectiva – uma hermenêutica do sentido e significado – das obras/séries denominadas *drip paintings* (1947/1950) produzidas no auge das suas capacidades artísticas e criativas.

Palavras-chave: Pollock, Sublimação, Reparação, Caos, Psicanálise

ABSTRACT

This dissertation constitutes an exercise of Applied Psychoanalysis, where the object of our study is the analysis and interpretation of abstract expressionist artist Jackson Pollock's (1912/1956) major works.

We start from an interpretative analytical paradigm aiming to infer the forces and dialecticals behind the Labyrinth Art and Poetry of Chaos, indirectly revealing the internal dynamics of the author.

Based on the literature review and psychoanalytic theories, we propose a reading of the works through the standpoint of Art and Creativity, stressing the analysis of the processes of sublimation, repair and oscillation between dispersion and integration, in synthesis, *ordered chaos*. We address the concept of Chaos and transformational processes, therapeutic in creating through Art, where the painting/canvas is a potential holding space for unconscious psychic material.

The purpose of this essay lies in the study of the above mentioned concepts and issues, paired and interconnected in a (inter)subjective interpretive analysis. - a hermeneutics of meaning and significance - of the works / series called *drip paintings* (1947/1950) produced at the height of Pollock's artistic and creative abilities.

Key-Words: Pollock, Sublimation, Reparation, Chaos, Psychoanalysis

INDÍCE

I Introdução	1
II Método Interpretativo e Leitura(s) Analítica(s)	4
III Da Contemplação do Objecto Artístico ou do Amor na Experiência Estética	6
IV O Lugar da Arte em Psicanálise ou o Lugar da Psicanálise na Arte	8
V A Questão do Narcisismo e o Lugar da Arte em Pollock	9
VI Sublimação: <i>Working-trought</i> ou uma (Re)leitura Arqueológica do Sintoma e do Conflito Freudiano	14
VII Da Desintegração à Reparação	21
7.1 Ansiedades Arcaicas e Reparação do Objecto	21
7.2 Arte, Recriação e Reparação	25
7.3 Criatividade e Reparação do Self	28
7.4 Criatividade, Reparação e Mudança	29
VIII Do Lugar entre o Eu e o Não-Eu	30
IX Do Caos à Integração: Bion	32
X Arte Labiríntica e Poética do Caos: à volta do Caos Ordenado em Jackson Pollock	39
10.1 À volta dos Conteúdos Poéticos e o Primitivo na <i>Action Painting</i>	39
10.2 O Inconsciente como Origem da Arte: Jackson Pollock e a Dança a Dois Xamânico	42
10.3 Arte Labiríntica e Poética do Caos: à volta do Caos Ordenado	50
10.4 À Volta da Arte Labiríntica e dos seus Elementos Constitutivos do Vocabulário Pictórico: Pintura Desenhada pela Linha e o <i>Dripping</i>	52
10.5 À Volta da Arte Labiríntica e dos seus Elementos Constitutivos do Vocabulário Pictórico: Escala, Planicidade, Horizontalidade, <i>All-over</i>	56

10.6 À Volta da Arte Labiríntica e dos seus Elementos Constitutivos do Vocabulário Pictórico: <i>Ordem velada</i> do labirinto, espiral e trança/trama: entre a dispersão e a integração	58
XI À Volta das Obras Clássicas Pollockianas: Da Desintegração/Dispersão à Integração ou Caos Ordenado	61
XII Análise ou Emaranhamento dos Processo Constitutivos do Caos Ordenado nas <i>Drip Paintings</i>	78
XIII Considerações Finais	83
Referências Bibliográficas	95
Anexos (Quadros)	113

ÍNDICE DE QUADROS

Galaxy, 1947 – Óleo, tinta de alumínio e cascalho sobre tela, 110,4 x 86,3 cm. Joslyn Art Museum, Omaha.

Comet, 1947 – Óleo sobre tela, 94,3 x 45,5 cm. Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum.

Reflection of the Big Dipper, 1947 – Óleo sobre tela, 111 x 92 cm. Collection Stedelijk Museum, Amsterdam.

Phosphorescence, 1947 – Óleo e tinta de alumínio sobre tela, 111.76 x 71.12 cm. Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts.

Sea Change, 1947 – Óleo e seixos sobre tela, 147 x 112.1 cm. Seattle Art Museum.

Full Fanthom Five, 1947 – Óleo sobre tela, tachas, botões, seixos, pregos, chaves, moedas, cigarros, fósforos, etc. 129,2x76,5 cm. Nova Iorque, The Museum of Modern Art, doação de Peggy Guggenheim.

Cathedral (1947) – Tinta de esmalte e de alumínio sobre tela, 181,6 x 89cm. Dallas, TX, Dallas Museum of Art.

Alchemy, 1947 – Óleo, tinta de alumínio e cordel sobre tela, 114.6 x 221.3 cm. Veneza, Coleção Peggy Guggenheim, Solom R. Guggenheim Foundation.

Number 1A, 1948, 1948 – Óleo sobre tela, 172,7 x 22,5 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Summertime: Number 9A, 1948, 1948 – Óleo e tinta de esmalte sobre tela, 84,5 x 549,5 cm. Londres, Tate Gallery.

Number 5, 1948 – Óleo e tinta de esmalte e de alumínio sobre cartão prensado, 243,8 x 121,9 cm. Los Angeles, CA, Coleção David Geffen.

Sem título, 1948/1949 – Tinta de esmalte sobre papel, 56,8 x 76,2 cm. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art. Doação de Lee Krasner Pollock, 1982.

Number 1 1949, 1949 – Esmalte e pintura metálica sobre tela, 160 x 259 cm. Museum of Contemporary Art, Los Angeles. The Rita and Taft Schreiber Collection.

Lavender Mist: Number 1, 1950 ou Névoa Lavanda, obra prima de 1950 – Óleo e tinta de esmalte e de alumínio sobre tela, 221x 299,7 cm. Whashington, DC, National Gallery of Art.

Autumn Rhythm: Number 30, 1950 – Óleo sobre tela, 266, 7 x 525, 8 cm. Nova Iorque, The Museum of Modern Art.

One: Number 31, 1950, 1950 – Óleo e tinta de esmalte sobre tela não armada, 269,5x 530, 8 cm. Nova Iorque, The Museum of Modern Art.

I Introdução

“A arte não reproduz o visível, faz visível” (Paul Klee). Partimos da hipótese de que a obra de arte está sempre em relação com a pessoa que a gerou (Heidegger, 1936/1977), sendo derivada das suas possíveis vias de manifestação simbólica (Segal, 1991/1993), visando estabelecer um diálogo com o Outro/alteridade. Não pretendemos analisar de forma directa o funcionamento mental/registo psicológico de Pollock, pintor expressionista abstracto, na medida em que este poderá ser inferido implicitamente, sendo decorrente de um movimento interpretativo inerente a uma arqueologia do sentido e significado das suas produções, com base nas vivências e experiências do Self. Apreciamos as *drip paintings* – série de pinturas não-figurativas “gestuais” abstractas realizadas entre 1947 e 1951, fase profícua em termos de criatividade, criação artística e técnica (Greenberg, 2010; Landau, 1989/2010) – inseridas na denominada *action painting* (Rosenberg, cit. por Greenberg, 2010), onde a tela é o espaço primordial da manifestação da acção – engajada dentro da própria pintura – espaço físico e psíquico aberto onde a cor toma uma dimensão vibrante e impõe ritmo e dinamismo às composições *all-over* (Midal, 2010) revestidas de plasticidade, expressividade e de padrões/tramas de texturas complexos.

O processo de criação da obra é experienciado como um receptáculo e manifestação das vivências subjectivas, internas e externas, dos conteúdos intra-psíquicos, do indizível, do sonho, da fantasia, do signo simbolizado e da imaginação - a expressão de *Si* e dos seus conflitos psíquicos - (Segal, 1991/1993). A tela/arena – espaço cénico - torna-se, assim, o lugar privilegiado de uma comunicação directa tela/inconsciente (arcaico, lunar, ctónico, telúrico – a *sombra* – feminino ou *anima* segundo Jung), de *integração* (do Self) e *mentalização* pela arte. Tentativa de comunicação (não elaborada mas simbolizada?) que se torna via e processo de ampliação do conhecimento de *Si* (Rose, 2004). A representação do *espaço mental* (vida interna), de ligação, transformação de uma *agressividade integrada* (Klein) de um *caos ordenado* no dizer do próprio Pollock - *função terapêutica* da arte.

Esta *arte pulsional* ou *pintura das entranhas*, gestual, primado dos sentidos e das sensações - experiência e *arte da sensação* (Deleuze, 1984) - do ritmo dinâmico, da densidade e cor, da teia/trama/linha, do tátil, da textura/esbatimento, das forças dinâmicas pictóricas; arte que chega ao *core* emocional/Self (sítio de exorcização/evacuação/catar-se) e deixa um rasto de ritmo/gesto livre, lírico, na tela/cena, no espaço e tempo. É o lugar de um *acting* onde corpo e espaço se conjugam, numa sensorial “*dança a dois*”; o *fluir* – momentos de *sublimação*, ligação, *reparação* e *transformação*, de (re)*integração* que demonstram a força

do *Eros*/pulsão de Vida vs *Thanatos*/pulsão de Morte, de um Ser confuso e em sofrimento psíquico (*dor mental*) na senda da completude narcísica? Procura de identidade pela fusão/adesão entre a tela, Self e o objecto? Tela como *acontecimento* (Greenberg) ou lugar do *fantasma* ou *fantasia* e da expressão do conflito psíquico inerente a uma problemática narcísica.

Arte da busca da verdade, das forças contraditórias, dos opostos/pares dicotómicos/antitéticos, enquanto *experiência do Sagrado* no dizer de Eliade. Arte da expressão da Natureza *per si*, oscilando entre (a projecção) o *caos indiferenciado*, o *Nirvana*, e a plenitude lírica, explosão e êxtase: a manifestação do ritmo, do pulsar e sentir do universo infinito, do cósmico e oceânico (Chave, 1993 in Frascina, 1985/2010), cenário atmosférico do pintar/criar enquanto acto terapêutico.

Partimos da revisão de literatura, das teorias psicanalíticas, para a análise e interpretação do sentido e significado das obras de arte, tendo em conta o pressuposto de que o objecto cultural possui implicações profundas na sociedade e no Homem. A psicanálise reconhece a primazia das obras de arte e da experiência estética, o papel do processo criativo e da criatividade enquanto processos contentores, reparadores, transformacionais do Self – a descoberta de Si, equiparável à viagem/descoberta psicanalítica, processo restaurador na consolidação das funções egóicas – e/ou do mal-estar psíquico ou da não-elaboração ou construção sanígena das experiências emocionais e psíquicas, são possíveis leituras transversais à obra de Pollock e às *drip paintings*. Estas permitem uma possível (re)leitura das obras à luz de conceitos/concepções de cariz psicanalítico como a (tentativa de) *sublimação*, *reparação*, *integração* (que visam a *individuação* e a busca e constituição de uma *identidade* própria, pela via da *transformação*), aludindo às noções de *espaço potencial/objecto transitivo* e *função terapêutica* da arte. Desta forma foi possível a Pollock aceder a uma não ruptura com o real, a um Eu/Self mais congruente/autêntico e sanígeno, conduzindo-o a uma maior estabilização/equilíbrio e maturação emocional e psíquica, tendo em conta que inserimos este nosso *olhar* sob o desígnio de uma problemática de ordem *narcísica*.

Salientamos a descoberta de Si/Self pela via da subjectividade, intersubjectividade e *espaço potencial transicional/contentor* da arte (Fuller, 1983); o processo de *transformação*, *integração* e *reparação* (do Self) pela via da representação pictórica (a tela como *projecção* ou veículo das expressões do Eu e do inconsciente). No processo de criação de uma obra de arte, tal como no brincar do bebé/criança, existe um registo ou expressão do real e do externo de conteúdos inconscientes, dos fantasmas e da imaginação – das vivências e conflitos

internos do sujeito (Segal, 1991/1993). Freud, sugerindo um mecanismo de substituição, compara o brincar infantil à actividade/criação artística. Intenta-se “descobrir o sentido e o conteúdo representados na obra” (Freud, 1908), tendo em conta que o “talento artístico e a capacidade criativa estão intimamente ligados à sublimação”, podendo ser definida como a capacidade de transformar a pulsão do Id em potencial/produção/criação artística. M. Klein designa o conceito de *sublimação* como uma “tendência a reparar e restaurar o bom objecto fragmentado pelas pulsões destrutivas” (Laplanche & Pontalis, 1967/2007, p. 466). A *reparação*, elemento propulsor, é essencial para a integração, adequação e adaptação do Eu/Self no real, bem como o processo de criação (Klein, 1935/1996). Para a autora “a arte torna-se a tentativa de resolução de um conflito depressivo, inserido em uma constelação edípica arcaica; nesse sentido, os meios de expressão do artista transmitiriam tanto seus conflitos quanto sua tentativa de resolução reparatória destes” (Fuller, op. cit., p. 192). O sucesso da *reparação* pressume a vitória das pulsões de vida/Eros sobre as pulsões de morte/Thanatos (Laplanche & Pontalis, 1967/2007), possibilitando a conciliação entre os mundos interno e externo e a recuperação (*reparação*) do bom objecto/mundo fantasiado (Segal, 1991/1993), pela predominância da força vital, criativa e criadora. *Espaço, objecto e fenómenos transitivos/transicionais* (Winnicott) – a arte enquanto fenómeno intersubjectivo, espaço *contentor* – a tónica é posta no papel da criação artística: de ligação, união e integração do Self. Esta zona intermediária da experiência molda o imaginário e a vida criativa e manifesta-se na riqueza do imaginário, nas experiências regidas pelos impulsos criativos (Vida/Eros), como a cultura ou a arte (Doron & Parot, 1991/2001). O *espaço potencial* (Winnicott, 1971/1975) é “pelo indivíduo considerado algo de sagrado, já que é nele que vivem as experiências criativas individuais”. O lugar da arte/criação enquanto espaço e objectos transicionais do adulto (lugar de exploração, conhecimento, ligação), um espaço de transformação, suficientemente contentor, eminentemente intersubjectivo, de abertura ao mundo e à experiência cultural.

O objectivo deste ensaio meta-interpretativo comporta o estudo dos processos, forças e instâncias Id e Ego, focando-se nas funções egoicas: a descoberta do Self/Eu, assente no paradigma interpretativo psicanalítico. Partimos da revisão de literatura e dos artigos de meta-análise (Freud, Klein, Segal e Winnicott) para buscar uma compreensão e interpretação analíticas do sentido/significado das produções artísticas de Pollock, interligada com as suas vivências pessoais (reflexos do self), apoiada numa lógica de subjectivação/inter-relação/ligação (hermenêutica) e nas concepções e conceitos psicológicos descritos,

transversais na obra do autor, procurando delinear uma leitura interpretativa coerente entre as partes e o todo.

II Método Interpretativo e Leitura(s) Analítica(s)

O presente estudo meta-interpretativo desenvolve-se com base na análise e interpretação das obras de Jackson Pollock (1912/1956) no período entre 1947 e 1950, no qual criou as séries de pinturas apelidadas de *drip paintings*, tido como o mais profícuo e fecundo em termos de criatividade, criação artística e técnica (Greenberg, 2010; Landau, 1989/2010).

Esta leitura interpretativa e qualitativa pode ser entendida como objecto cultural relevante, visando entender e atribuir sentido e significado às características comunicacionais, representacionais e simbólicas (Hodder, 1994) inerentes às suas criações e produções pictóricas/iconográficas, imbuídas de uma linguagem própria, à espera de ser decifrada e/ou entendida, de acordo com os diversos níveis de complexidade e (inter)subjectividade. A interpretação e re-interpretação de material cultural, sejam textos escritos ou material pictórico, com base numa arqueologia do sentido e significado – uma hermenêutica – reside nos aspectos comunicacionais e representacionais dos mesmos. Estes objectos culturais extrapolam o seu contexto originário, adquirindo diversas conotações simbólicas (Hodder, 1994), culturais e sociais. Hermenêutica ou a arte de interpretar os textos sagrados ou profanos, é tida hoje como uma teoria filosófica da interpretação, visando *mediar e transmitir* significados. A tarefa hermenêutica (compromisso e círculo hermenêutico) mostra-se fundamental para o estudo de um todo peculiar composto de expressões linguísticas, cujo sentido carece de interpretação/decifração (símbolos compostos por signos intencionais de duplo sentido), inseridas num dado contexto particular (Ricoeur, 1969).

A compreensão do Ser, da existência e do que é ser Homem efectua-se através de uma “*epistemologia da interpretação*” (e.g., Gadamer) ou reflexão acerca do sentido – da religião, da história, da psicanálise ou de uma obra literária ou de arte – cuja interpretação (hermenêutica) e papel exprime-se pela via da linguagem e pela expressão subjacente à multiplicidade e complexidade/pluralidade de sentidos e significados (e.g., a interpretação freudiana): o trabalho do pensamento/interpretação prende-se com a descodificação da ambiguidade, do oculto, dos sentidos implícitos e explícitos inerentes ao simbólico – pretende-se “*decifrar o sentido escondido no sentido aparente, desdobrar os níveis de significação implicados na significação literal*”. Para tal, Ricoeur (1969) propõe então uma

“*lógica do duplo sentido, própria da hermenêutica*”, sistematizando estruturas/formas simbólicas imprescindíveis à análise dos fenómenos inerentes à religião, psicanálise ou criação/produção literária ou obra de arte.

A sublimação e a função simbólica freudiana (sobredeterminação arqueológica: sujeito e consciência vistos com base nas reminiscências do passado) podem ser entendidos como o desvelamento e o disfarce na medida em que a psicanálise isola o disfarce, revela o sentido oculto/secreto. Desta forma, os sonhos e sintomas neuróticos (símbolos regressivos) e a produção artística/cultura (símbolos progressivos) são um só processo hermenêutico com duas polaridades. Um modelo interpretativo freudiano utilizará um mesmo modelo metapsicológico para elaborar uma interpretação arqueológica (do sentido e do significado) através da sua função económica, atribuindo unidade, coerência e congruência à interpretação. Trata do ressurgimento das significações arcaicas (infância e primórdios do Homem), da descoberta do recalçamento e da repressão, dos procedimentos de elaboração inseridos no sentido latente dos sonhos/sintomas/actos falhados e o sentido manifesto, elaborando uma “*hermenêutica do inconsciente*” (Ricoeur, 1969) – dos signos e símbolos imbuídos de uma linguagem própria, a decifrar e atribuir sentido e significado.

A utilização do círculo hermenêutico ou uma análise hermenêutica do sentido e significado das *drip paintings* de Pollock, pinturas abstractas, pressupõe um entendimento qualitativo e dinâmico das relações e inter-relações subjectivas, inter e intra subjectivas entre as partes e o todo, a diversos níveis de complexidade e inter-ligação/relação. Esta intrínseca e inerente *circularidade* é condição indispensável a uma interpretação de cariz qualitativa, analítica, dinâmica, não linear, que seja capaz de explicar e inferir os processos interpretativos inerentes à compreensão analítica, seguindo uma linha coerente e congruente entre as partes e o todo (Smith, Flowers & Larkin, 2009). A interpretação ou hermenêutica implica um envolvimento e uma interacção dialéctica e contínua, uma construção entre a linguagem do texto (ou obra de arte) e a linguagem pessoal do intérprete (Polkinghorne, 1983).

Segundo Freud (1910), a arte possui um papel crucial enquanto ferramenta terapêutica (*espaço potencial e/ou função terapêutica*) que medeia, integra e re-organiza a relação entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, sendo uma via de acesso ao inconsciente – aos seus conteúdos e dinâmicas herméticas. A psicanálise apresenta-se, então, como uma ciência, um modelo, metodologia e instrumento (Metapsicologia) interpretativo que permite, capacita e corrobora o estudo e análise da descodificação e atribuição do(s) sentido(s) e significado(s) da(s) motivação(ões) inconscientes do artista, bem como dos conteúdos expressos pelas

criações/obras de arte, onde “ transpõe a fronteira da criação, criação de realidades singulares” (Kon, 1996, p. 29).

O significado das problemáticas evidenciadas numa obra literária ou de arte (objectos de produção cultural com expressão/linguagem própria) vai estar ligado ao reflexo ou expressão do Self/Eu (total ou parcial) do autor e à análise e interpretação das suas produções criativas (Cullum-Swan & Manning, 1994), com base no modelo interpretativo psicanalítico.

Este ensaio de cariz psicanalítico apoia-se na revisão de literatura, em artigos de meta-análise e em diversos autores (Freud, Jung, Klein, Segal, Winnicott, Bion, entre outros) e norteia-se pela acentuação da pesquisa, investigação e análise interpretativa – hermenêutica – dos processos, das forças e das instâncias psíquicas inerentes aos processos inconscientes, do Id e do Ego (ênfase nas funções egoícas), bem como a descoberta do Self/Eu (lógica de subjectivação e relação intersubjectivas) tendo por base o paradigma psicanalítico Freudiano, desenvolvido posteriormente por diversos autores (Baudry, 1984) como Klein, Segal ou Winnicott, bem como teorias pós- freudianas. Paralelamente e em simultâneo procura-se ligar e integrar de forma dinâmica e intersubjectiva os diferentes sentidos e significados (hermenêutica) implícitos e explícitos (decifrar a linguagem hermética e desvendar/atribuir uma ordem, composta por signos e símbolos com sentido e significados próprios), numa lógica de análise integrativa ou possível (re)leitura inter-subjectiva, abrindo novos caminhos para outros olhares, leituras (sentir e reflectir) acerca da obra e do autor, na medida em que é impossível dissociar o criador da sua obra (Amaral Dias, 2000). Assim, a obra de arte introduz a criação de um novo objecto, que transpõe os limites da coisa em si: uma (nova) tríade relacional dinâmica interpenetrante, que se retro-alimenta, entre o autor, a sua criação/obra e o Outro/receptor/espectador. Neste diálogo contínuo ambos se descobrem e conectam, criando transformação, dando corporeidade, corroborando e trazendo à luz do *aqui-e- agora* o(s) seu(s) sentido(s) e significado(s), (re)leituras sempre em aberto.

III Da Contemplação do Objecto Artístico ou do Amor na Experiência Estética

*Qual poderia ser o ponto-de-partida da Arte senão nesta felicidade
e nesta tensão de um começo infinito?*

Rainer Maria Rilke

A fruição das primeiras experiências estéticas na infância advém da sensorialidade afectuosa da relação dual, ligada ao mundo das sensações; é a primeira manifestação da

experiência do Belo (Kant), do Sublime e do Absoluto que vai moldar a capacidade de se organizar e formar símbolos, de manejar a dicotomia fantasia/fantasiado (Mancia, 1990) modelo esboço de fruição, apreciação, e contemplação do objecto estético Beleza. O artista é capaz de representar, pela via simbólica, a sua realidade e mundo mental pelo meio de formas significativas inerentes aos diferentes discursos semânticos (e semióticos) de comunicação e significação pictórica, icónica, plástica, psicológica. Não lhe compete atribuir significados (*ibid.*). O autor, acerca do papel do espectador/fruidor da obra de Arte, refere que é este que “deve ser capaz de conferir um significado” ou um sentido “através de um *interplay identificativo* particular com a obra de arte” que se joga no domínio inter-subjectivo, pela relação dinâmica em movimento, pelo desencadeamento da identificação projectiva “de partes do self no objecto artístico (...) introjectado” (*ibid.*, p.169).

Ainda segundo Mancia, o artista oferece ao mundo os seus objectos internos idealizados, transformados, revestidos de uma “*forma significante*” cujos significados e significações simbólicas podem somente ser apreendidos ao de leve e pela via da intuição. Objectos devolvidos ao mundo mas que proveem de um estado ulterior, arcaico, pré-verbal, de um narcisismo primário, lugar ou estrutura inconsciente de onde germinará a criatividade e capacidade de apreciação do Belo/princípios estéticos. Bollas (1978) refere a mãe enquanto “*objecto transformador*” primário que irá condicionar e moldar quaisquer futuras transformações que ocorram no sujeito. É esta a natureza do vínculo materno, pré-arcaico, pré e infra-verbal.

Fuller fala-nos de categorias estéticas e na tentativa de explicar e organizar o conceito de Beleza e as qualidades do Belo, referindo o conceito de Sublime “O sublime era difícil de definir: tinha a ver com a sensação de temor, de grandeza, de ilimitado, de profundo, de estranho” ou nas palavras de Burke “Vazio, a Escuridão, a Solidão, o Silêncio e o Infinito, tranquilidade com laivos de horror”, sendo o “terror como seu princípio básico” terror ou temor este “associado a uma sensação de fusão com o meio”(Fuller, 1983, p.205). Uma *poética do caos*, representação do inconsciente, material (re)encontrado no *caos ordenado* de Pollock.

O símbolo repete-se na infância e na vida adulta (verdadeiro, regressivo e progressivo) sendo reminiscência, antecipação e arcaísmo – carácter dialéctico – tal como o jogo do ocultar/mostrar; disfarçar/revelar; do passado para a antecipação do futuro.

Segal, por sua vez, expressa que o prazer da fruição estética, pela via da apreciação de uma obra de Arte, é “o fruto da nossa identificação com o conjunto da obra de Arte e à totalidade do mundo exterior do artista, tal como este surge expresso na sua obra. Creio que

todo o prazer estético implica reviver inconscientemente o processo de criação do artista” (1952/1979, p. 180). O espectador identifica-se ao autor e/ou ao mundo interno deste, à sua ressonância íntima interna, ao seu *état d’esprit* ou *état d’âme* via identificação inconsciente, através do “truchement de l’oeuvre d’art” (*ibid.*, p.182), que o capacita em aceder às suas próprias dinâmicas internas (pelo reviver das angústias depressivas precoces) e questões relacionais com os objectos primários, e em elaborar o luto sanígeno e em reparar-se (objectos e mundo interno). Sente-se assim preenchido e cheio de plenitude/completude narcísica. O artista, retraído no seu mundo habitado por fantasmas, capaz de os transformar e comunicar, é capaz de reparar os seus objectos internos mas também os objectos/mundo externo “a partir deste caos e desta destruição foi criado um mundo intacto, completo e unificado” (*ibid.*, p181).

IV O Lugar da Arte em Psicanalise ou o Lugar da Psicanalise na Arte

O acto psicanalítico, tal como os actos de criação artística, através da inter e intra-subjectividade, são responsáveis por divisões, cisões, intermitências ou rompimentos na criação e edificação da subjectividade. Inseridos em processos complexos e descontínuos, não-lineares, estes actos reenviam para uma distinção de ordem subjectiva; distinção divisível, reportando-nos não para uma nivelção mas sim para uma acentuação ou o sublinhar do nosso olhar acerca das dicotomias, das antíteses, oscilações, tensões, e ambivalências bem como dos desequilíbrios existentes. Pensamentos divergentes e dissonantes envoltos num sentir paradoxal; “pensares” que constituem a essência do espírito criador e criativo, (mais) liberto de constrangimentos - espíritos despertos, incentivados e preenchidos pela aventura da descoberta, do Saber/conhecimento ou *pulsão epistemofílica*.

A Arte pode ser ressignificada na sua dinâmica inter-relacional: ora num paralelo e/ou ponte com o processo analítico, que implica a aceitação da dor psíquica condutora de mudança; ora entre o criador/espectador, entre polos opostos estabilizadores e descontínuos, em plena consonância com as suas dissonâncias e paradoxos, reiterada e alicerçada pelas suas estruturas dinâmicas internas (ora flutuantes/flexíveis, ora mais organizadas e delineadas) ou “*ordem escondida*” (Ehrenzweig, 1967).

A criatividade é a chave mestra que possibilita e modela a construção de novas (re) ligações e novas relações com um “sujeito” ou com um “objecto”.

A obra de Arte produz uma transformação, e ressignifica-se, existe pela mediação implícita *na e pela* presença de um Outro (abertura à alteridade) que a aprecia ou contempla –

arte como objecto de fruição estética. A psicanálise, como a criação artística, actos potencialmente inovadores e criadores, criam algo novo. Desta *nova relação* (Matos, C, 2006) que implica uma mudança - criação que produz transformação e mudança psíquica no paciente; transformação e mudança no artista pela via da função terapêutica e reparadora da Arte - surge algo novo: nasce um novo lugar, um espaço/lugar *transitivo* aberto ao mundo, à experiência e à cultura, na linha de Winnicott (1971/1975) eminentemente criativo, que conduz ao estabelecimento de um novo objecto/ *nova relação* promotora da mudança, de ressignificação e experiência, por intermédio da relação inter e intra-subjectiva estabelecida. “Um dos pontos cruciais de encontro entre a arte e a psicanálise é em torno do nada que se produz como efeito de um acto (o acto psicanalítico e o acto criativo). (...) A obra de arte gera um lugar de respiração, um espaço de presença, dando, muitas vezes, sentido e visibilidade à realidade” (Sousa, 2002, p. 145).

O objectivo ou intenção última do artista/criador, é despertar em nós as mesmas dinâmicas e circunstâncias afectivas e emocionais, bem como a mesma constelação mental que despoletou nele o ímpeto e desejo de criar, que o obrigou a mover-se para a criação/obra (Freud, 1914/1992, p.144).

V A Questão do Narcisismo e o Lugar da Arte em Pollock

Onde houver Narciso, Édipo deve estar

Grunberger (1979)

Freud (s.d./1895/1950) sublinhou a necessidade vital e crucial de constituir um vínculo afectivo sanígeno e em adquirir confiança e segurança (consciência de ser amado), imprescindíveis para fazer face às solicitações e necessidades imperiosas inerentes à condição humana. O estado de *desamparo originário* (*Hilflosigkeit*), é considerado por Freud como condição primeira, manifesta na impossibilidade em satisfazer tanto as suas necessidades básicas, pulsionais, essenciais à sua sobrevivência imediata, necessidades endógenas/internas (satisfação que trás prazer) geradoras de tensão/desprazer, estando completamente dependente de um outro/exógeno para manter a sua homeostase e viver. A tomada de consciência dessa impotência e dependência total do objecto ou o *não-eu*, após um momento de “satisfação halucinatoria do desejo” obriga a reconhecê-lo como única fonte de alimento e afecto. Esta consciencialização é crucial para a estruturação do mundo mental, cunhando assim o molde para as relações (de objecto) futuras.

Para Freud (1924/a2001; 1924b/2001) a psicose é produto da frustração, resultado de um desejo pulsional ressentido como intolerável para o ego, frustração que conduz a um rompimento com os laços do exterior, inviabilizando essa relação, passando este a estar ao serviço e sob o domínio do imperativo do *id/pulsional*. A psicose resulta na negação e recusa da realidade, bem como na vontade de a modificar. Tanto a alucinação como o delírio são produtos da sujeição do ego aos desejos do *id*.

Segundo Badarocco (1986) o *objecto enlouquecedor* advém de um distúrbio nos modelos de vinculação primários, baseados na identificação com os objectos primeiros, relação precoce patogénica que origina, por sua vez, na criança, uma organização de personalidade psicótica, organização que estaria correlacionada com diversas problemáticas, tais como modelos parentais com distúrbios patológicos de personalidade; incapacidade materna ou paterna em cumprirem adequadamente as suas funções, nomeadamente na capacidade de empatizar e metabolizar as angústias arcaicas da criança de forma responsiva e suportiva, no decurso embrincado do seu desenvolvimento psicológico, sobretudo no que concerne as funções egoícas.

Acerca deste *objecto enlouquecedor*, Coimbra de Matos (2011, pp. 56-57) nota que a sua característica e função principal é a de atacar o pensamento e o mundo mental, injectando terrores, medos e anseios, instaurando a dúvida e a confusão com o intuito de inviabilizar o pensar, levando ao desmantelamento mental.

A. Green diz-nos que “Ninguém hoje teria a ingenuidade de pensar que aquilo que transpira do homem através da obra poderia ser senão um produto complexo, mescla de lembrança com densa carga de impregnação afectiva, de fantasias suavizando a ferida daquilo que não foi, pertencente a diferentes períodos do passado, aos quais se somam as vivas impressões do momento, as novas impressões do presente, resolvendo-se o conjunto numa construção singular, forte por toda a organização formal que dará o seu estilo definitivo à criação” (1994, p. 94).

Mancia (1990), a propósito da organização defensiva da personalidade narcísica, fala-nos do conceito de “*mãe morta*” de Green (1983), morte metafórica do “*objecto trauma*” (Green, 1983), de uma “mãe psicologicamente ausente, incapaz e inadequada para elaborar as ânsias e satisfazer os desejos da criança (...) objecto inanimado, deprimido, átono, insensível, distante, cujo vazio será representado pela criança” (*ibid.*, p.42) insuficientemente responsiva, desintonizada com o seu bebé, para o qual esta é o objecto de amor primeiro, idealizado. Esta anseia e espera receber “força, confiança, segurança, presença, proximidade e amor”. Ora se esta mãe é “um objecto de desilusão para a criança, um objecto trauma que o obrigará a criar

os seus próprios objectos “protéticos” (...) se nesta separação prevalecer o ataque ao Eu-mente, ao Eu-pensamento e ao Eu-percepção, surgirá a psicose” (*ibid.*, p43). As angústias arcaicas remetem para um *mau introjecto* e *falha* na *internalização*, tal como na *incapacidade de conter*, de possuir um *continente* mental e emocional (♀) para pensar (função α e capacidade de *rêverie*) – ou em *D*, integração da *posição depressiva* - os *contéudos* (♂, β) constitutivos da fase *esquizoparanóide* ou elementos *Ps* (Bion, 1988b/1991; 1962/1991; 1967b/1994): “Sem um objecto constituído como continente, não se caminha em direcção ao narcisismo positivo, ao espaço potencial” (Pinheiro, 2005, p.90).

O *nível primitivo da falha básica*, descrito por Balint (1986), é caracterizado fundamentalmente por os seguintes pressupostos: A existência de uma relação dual ou nível sem acesso à triangulação/terceiro, na qual as dinâmicas são a-conflituais. A linguagem evoluída ou simbólica não tem espaço, sendo inúteis na medida em que às palavras não são atribuídos ainda significados convencionais. Balint explicita, acerca da natureza desta relação dual, que esta é em relação excluí um terceiro elemento pois seria vivida como intolerável. Se num adulto se houver um nível *primitivo/falha básica* ou *falha narcísica primária* evidenciado e exponenciado é imprescindível que encontre um objecto suficientemente bom e/ou contentor, objecto de amor que prime pela constância, cuja presença seja efectiva, perene, sólida e indestrutível (*função de sobrevivência* bem desenvolvida), para o sujeito consigo minorar e até eventualmente ultrapassar o dano anteriormente causado. É no domínio do carencial e nesta *falha básica* que pensamos quando pensamos em Pollock; *falha básica* ou *fenda/ferida narcísica primária*, exponenciada por uma mãe desligada, distante e deprimida, não-contentora, não-responsiva, desintonizada, sem capacidade de *revêrie*, de sonhar/fantasiar o *bébé imaginário* (Bayle, 2006) que criou expectativas desmesuradas de ter uma filha - não fez o luto dessa idealização e não projectou/desviou as suas pulsões de vida/amor no filho de forma adequada ou *bébé real*, narcisando o objecto real (*ibid.*) em vez deste último quinto filho, quase morto à nascença – *trauma do nascimento* – manifestação de angústia e dos seus modelos *a posteriori*, marca o momento da separação física mãe/bebé e o *nascimento psíquico* da criança (Begoin, 2004). Estas hipóteses remetem-nos para o conceito de Green acerca da *mãe morta*. Green (1983) conceptualiza o conceito de *mãe morta*, falando-nos num desenvolvimento de um ambiente insuficiente e desadequado quanto à capacidade de conter, sustentar, ser responsivo. Neste meio cuja tonalidade é depressiva e remete para uma depressão materna, o luto é compreendido no seu papel essencial ao crescimento e desenvolvimento da psique e da vida. Esta *mãe morta* remete a “uma imago que se constitui na psique da criança, em consequência de uma depressão materna, transformando brutalmente

o objecto vivo (...) em figura distante (...), quase inanimada” (p.247). Predomina o princípio da realidade num desenvolvimento normal e sanígeno, havendo uma secundarização do princípio do prazer. Aqui uma nova relação com a realidade externa é elaborada através do trabalho de luto e da perda objectal, pedras basilares para a uma boa estruturação do psiquismo.

Num modo diametralmente oposto, num desenvolvimento perturbado ou da *ordem da carência*, como julgamos ser o caso em Pollock, quando o luto é impossibilitado, a angústia é despoletada, originando ora uma perda narcísica ora uma depressão severa. O tipo de angústias é-nos descrito pelo autor como *angústia destrutiva, branca*, na qual a perda narcísica gera o vazio/incompletude e/ou *angústia preta*, na qual o ódio acarreta uma depressão severa e que se caracteriza por um desinvestimento no real. A formação de buracos psíquicos no inconsciente deriva de um desinvestimento massivo que despoleta a dita *angústia branca* e posteriormente a *angústia preta* e os seus sentimentos agressivos/destrutivos. Paralelamente e de forma análoga ao desenvolvimento saudável, segue-se um processo de (tentativa de) *reparação* (derivações das manifestações secundárias do desinvestimento materno).

A depressão infantil é manifestada na presença do objecto enlutado, virtual. A criança vive a ausência de investimento materno e de colo mental, sentindo-se desinvestida, incompleta, vazia do amor que a habitou e preencheu no passado (*Ibid.*). A organização da personalidade pressupõe a formação de um “buraco negro” no seio das relações de objecto entre a criança e a sua mãe (Mancia, 1990, p.43). Esta mãe, sem *função α* e sem capacidade de *revêrie* (no dizer de Bion) ou de sonhar e fantasiar, *halucinar o objecto de desejo* ou, neste caso, o seu bebé, desinvestido no seu narcisismo não está capaz de transformar o vazio e o frio em calor e alimento para o narcisismo da criança, nem de ser *suficientemente boa* (Winnicott, 1958) ou *contentora* (Bion, 1962). Essa sensação calorosa de afecto, prazer, segurança e força é abruptamente interrompida e o amor é subitamente perdido, originando um *trauma narcísico precoce* já que não consegue atribuir um sentido para o sucedido.

Depois da tentativa gorada de reparação deste materno em luto, a criança retrai-se e desinveste este objecto, (morte psíquica) objecto de *deslilusão* (perda do sentido) que já não odeia (para dominar e retaliar esse objecto) e em paralelo identifica-se com a *mãe morta*, identificação reactiva, cuja dinâmica deriva da simetria ou mesmicidade, antecipando os estados mentais maternos para melhor manejar e controlar a vivência traumática. Essa identificação tem como objectivo uma derradeira tentativa de salvar, restaurar e recriar os

laços de ligação e uniao perdidas com o materno. Tanto o ódio, como a busca de prazer e de sentido são os componentes psicicos que conservam o Eu/self vivo (Green, 1983).

A indiferença, desinvestimento ou indisponibilidade materna aliada à ausência de um pai que apoie a figura materna, facilitador da triangulação, e falhas na comunicação e relação pais-bebé tem repercursões a nível do processo de *separação/individuação* descrito por M. Mahler (1979; 1983) o desenvolvimento da sua identidade, diferenciação Eu/não-Eu e posteriormente em termos de organização e estruturação e edificação gradual da sua personalidade, a *capacidade de estar só* (Winnicott, 1958) ou internalização e introjecção do bom objecto interno, através da aquisição de maturidade emocional (introjecção e projecção ou internalização e introjecção) ou “experiência de estar só quando alguém está presente” (cit. por Delgado, 2012, p.81) ou capacidade de independência ou *dependência madura* (Fairbairn, 1952), baseada numa confiança que advém do meio suportivo e de uma *mãe suficientemente boa* (Winnicott, 1958) securizante e suportiva, contentora ou *continente*, capaz de *revêrie* e de transformar, conter e devolver os seus *contéudos* (β) em elementos α , metabolizados e toleráveis pelo Ego (Bion, 1962).

A noção de *forclusão* (do *Nome do Pai*) e o falhanço da *metáfora paterna* determinam e atribuem significado à origem e ao cerne da psicose, afastando-a da neurose, consistindo ” uma rejeição primordial de um significante fundamental fora do universo simbólico” (Laplanche & Pontalis, 1967/2007, p.163). Segundo Mijolla & Mijolla-Mellor (1999/2002), esta é a matriz da psicopatologia do pensar, em que os mecanismos de “defesa primária” (Green, 1982) evocados como a recusa, clivagem, desinvestimento, a rejeição, projecção, revelam-se elementos psicpatológicos dos pensamentos.” (p. 559.) A “*forclusão do Nome do Pai* resulta de uma não atribuição pela mãe da função de Lei à fala do pai que impede a criança de aceder à metáfora paterna” ou seja, incapacitando-a de conceber (e introjectar) o pai/figura paterna (funções e papéis) enquanto figura fálica revestida de poder e autoridade, separando-a do domínio e influência materna. Desta forma forma-se um núcleo dual/em espelho (simbiótico e/ou fusional) com uma mãe que a impossibilita de aceder ao interdito/proibido e à castração. Assim, sem o desígnio da ambivalência, a criança não reconhece a marca/ordem do simbólico e da linguagem (via do desejo) e o interdito (ou o *não*) criando um buraco ou *falha*. Isto sucede devido à ausência de um pai fálico, portador da Lei, impedindo assim sua identificação com o mesmo, bem como o acesso à triangulação edipiana, registo da ordem carencial (p.484).

VI Sublimação: *working-tought* ou uma (re)leitura arqueológica do sintoma e conflito Freudiano

O que para os outros pode parecer desordem é, para mim, uma ordem com história.

S. Freud

A criatividade e a Arte foram desde Freud, temas que despertaram curiosidade e necessidade de exploração da psicologia e psicanálise. Sigmund Freud não nos deixou uma teorização explícita e fundamentada em modelos explicativos sistematizados acerca da Arte e dos seus fenómenos. Todavia a sua conceptualização foi crucial para o desenvolvimento de um olhar e pensar analíticos sobre o mundo da Arte, estética e criatividade, em estreita relação com o psiquismo e as dimensões humanas. Interpretar (1900/1989) constringe em atribuir um sentido, pela via de um acto de substituição. O seu trabalho de pesquisa e estudo, não se restringiu ao contexto estrito de gabinete; Freud elaborou uma teorização que demonstra ser possível usar a via do pensamento psicanalítico, aplicada aos domínios das produções culturais mais elevadas, nos contextos da literatura, das artes plásticas ou da música.

A criatividade e o acto criativo estão sob a égide do inconsciente e das pulsões na medida em que a Arte viabiliza a realização do desejo - princípio do prazer/ pulsão de vida (Freud, 1925/1996). A *sublimação*, propulsora da transmutação, evolução e mudança civilizacional é manifestada nas actividades e produções de índole artística ou investigação intelectual, na senda do Saber (*pulsão epistemofílica*) ou *ascese*. Desta forma “as actividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade (...) encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual” (Laplanche & Pontalis, 1967/2007, p. 465). Para que tal dessexualização da actividade psíquica aconteça é imprescindível um investimento de energia livre, desligada do conflito pulsional – sublimação que implica tanto uma modificação quanto à sua finalidade/destino como uma troca/mudança de objecto.

Pelo declínio do Complexo de Édipo abre-se a possibilidade de interiorização do interdito (*Lei do Pai* ou *Lei do Falo*), e a pulsão sexual passível de ser dessexualizada, recontextualizada, o que possibilitaria a *sublimação*, mecanismo que prevalece nas actividades de cariz criativo (Amaral Dias, 2000), obriga a um retraimento temporário da libido sobre o ego. Esta transmutação ou transformação das pulsões sexuais, deslocamento objectal (do interior para o exterior) e desvio que permite manter a sua intensidade será um compromisso com o legado paterno (na perspectiva de Freud) modificado pelo sujeito criador, numa tentativa de “instituir esse conjunto unificado que caracteriza o ego ou a sua tendência,

sob a intenção maioritária de Eros, que é a de unir e ligar”. A *sublimação* possui uma estreita ligação e dependência com a dimensão narcísica. (Laplanche & Pontalis, 1967/2007, p. 466). Evocou a possibilidade da existência de uma sublimação das pulsões agressivas, hipótese elaborada posteriormente por outros autores como Melanie Klein, Chasseguet-Smirgel ou Mc Dougall.

Nas suas reflexões acerca da Arte e psicanálise, como nos casos de autores como Leonardo da Vinci ou Miguel Angelo, indagou acerca do que está velado, subreptício, em busca do conflito subjacente, escondido sob a obra criativa e investigou a criatividade psíquica. Por intermédio da sublimação explorou e interpretou registos e fenómenos culturais díspares, como a ciência, a arte, a religião, religando-os e resignificando-os à luz da interpretação psicanalítica.

Com base na produção literária, mito e sonho “disfarçe onírico” em *A Interpretação dos Sonhos* (1900/1989) - Édipo-Rei e Hamlet – estabelece que a criatividade é regida pelo mesmo dinamismo e estrutura económica (investimentos e contra-investimentos) que o engajamento, compensação (satisfação substitutiva) estabelecidos diferentemente pela teoria da neurose ou interpretação do sonhos. Para Freud (*ibid.*), interpretar algo pressupõe a significação, dar um sentido – intrínseco - através de um acto de substituição. Intenta aplicar uma metodologia interpretativo de cariz científico (criado para a análise dos sintomas e patologia mental/psíquica) a ao estudo dos sonhos, embuídos de sentido e significado.

Em *Gradiva* (1907/1969), elaborou a análise (clínica) de uma obra literária de Wilhelm Jensen, também assim denominada, procurando estudar e explorar o delírio, a fantasia e os sonhos, bem como uma panóplia de sintomas (neurose) psicopatológicos posteriormente associados à perversão e psicose, como a negação do real e a clivagem egoíca, segundo o método terapêutico aplicado em casos clínicos, sob o mote da repressão de pulsões intoleráveis para o Ego e superego (moralizador), de cariz sexual. Estas são trabalhadas terapêuticamente, ajudando o protagonista a separar e destrinçar gradualmente a alucinação/delírio do real. (Quinodoz, J-M, 2004/2007).

Em *Fragmento da análise de um caso de histeria* (1905a/1996), a sublimação é contrária ao sintoma histérico pois este impossibilitava a sua viabilização devido ao seu carácter sexual directo e objecto “as forças utilizáveis para o trabalho cultural proveem em grande parte da repressão (...) dos elementos perversos da excitação sexual” (Laplanche & Pontalis, 1967/2007, p. 466). A *sublimação* pressupõe uma dessexualização dos elementos perversos ou do impulso pulsional polímorfo, objecto, para que este possa desviar-se (quanto à sua finalidade) e possa transformar-se em actividades/produções culturais superiores de

predomínio científico, literário ou artístico. (Birman, 2000); ou do objecto ao sublime. Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905b/1996) a noção de sublimação conceptualizada pela primeira vez, surgindo como uma das três saídas possíveis (neurose, perversão, sublimação) para a sexualidade infantil, alicerça fundador das produções culturais ou actividade artística, criativa ou científica (Mancia, 1990, p.165). Ou nas próprias palavras do autor: “mediante esse desvio das forças pulsionais sexuais das metas sexuais e por sua orientação para novas metas, num processo que merece o nome de *sublimação*, adquirem-se poderosos componentes para todas as realizações culturais.” (1905b/1996, p. 167). Para organizar e conceptualizar o processo sucede o desvio das forças pulsionais sexuais para não sexuais alicerça o sustento das pulsões sexuais nas pulsões de auto-conservação.

Numa nota acrescentada em 1915, a estes ensaios, refere que a *sublimação* das pulsões pode fazer-se via *formação reactiva*, ambiguidade que tenta dissipar quando determina que ambas se podem distinguir e constituir enquanto processos separados. Está sub-entendido que “a originalidade da noção de *sublimação* é a sua possibilidade, não de se opor à satisfação pulsional mas de a tornar possível apesar do recalçamento” (Mijolla & Mijolla-Mellor, 1999/2002, p. 250).

Todavia, é em 1920, (1920/2009) com a conceptualização do conceito de pulsão de morte que o conceito de *sublimação*, e a conceptualização de cariz psicanalítico acerca da criação tomaram outra dimensão na sua obra e já não mais se opõem ao erotismo. “A *sublimação* seria agora uma ruptura com as fixações eróticas originárias, pela mediação das quais o psiquismo teria se constituído contra o movimento primário para a morte, pela promoção e criação de novas ligações e objectos possíveis de satisfação.” (Birman, 2002, p.113). Com a introdução do conceito de narcisismo a força do ego é passível de ser desviada/deslocada dos alvos sexuais ou que “a atitude libidinosa em relação ao objecto” (Freud cit. por Delgado, 2006, p.44) está apta para ser remanejada em uma “libido narcísica” (op. cit., p.44), ocorrendo a sublimação pela via do narcisismo do ego, sublinhando a sua co-dependência.

Em *Escritores criativos e devaneios* (1908a/1996) Freud equipara a actividade do escritor criativo ao brincar da criança. “Apesar de toda emoção com que a criança catexiza seu mundo de brinquedo, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objectos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. (...) O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia (...) no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade.” (1908, p. 135-136).

Em *A criação literária e o sonho acordado* (1908b/1989) enfatiza as lembranças infantis como material originário da criação, na medida em que a obra literária ou o devaneio são formações de compromisso ou substituições das actividades lúdicas infantis como o brincar ou o jogo, no qual o sujeito criaria um mundo à sua medida, universo pessoal ou mundo de fantasia no qual predomina a lei do desejo e a satisfação dos mesmos, onde ocorre um remanejo ou rearranjo da realidade externa. Essa adaptação da realidade externa é de forma indirecta/velada para que possibilite a máxima concretização do desejo. O contrário do brincar ou do acto de criação é o próprio mundo externo. (1908a/1996; 1908b/1989).

Ao adulto é-lhe pedido que aceda ao *princípio da realidade* e abandone o jogo e o brincar, espaço *transitivo* (Winnicott 1971/1975) - a *ilusão* - e aceite os constrangimentos ligados à sua posição na sociedade, agindo de modo responsável. Contudo, o mundo da fantasia não se deluí ou acaba no final da infância. Este mundo não é negado pois é reconhecido mas as exigências e constrangimentos do mundo real inviabilizam estes desejos infantis, que devem ser ocultados. A fantasia é, então, fruto da experiência de insatisfação, da impossibilidade de desejos não realizados, que exigem uma correcção do real através dessa via. Em verdade, Freud cria associações e correlações entre o artista e a sua obra/criação e o paciente e os seus sonhos, entre a criança e o seu jogo/brincar, ligações entre a neurose e as suas manifestações sintomáticas.

Em *O poeta e a fantasia* (1908) evoca a “recordação de uma experiência anterior que remonta à infância, da qual deriva o desejo criado pelo próprio recalçamento na arte poética” (Freud, 1908, cit. por Mancia, 1990, p.165) às imagens e sentimentos de um outro lugar, de *bela totalidade* ou *paraíso perdido*. Para Freud a inspiração criativa é co-dependente da capacidade do analista (ou artista) em conseguir aceder, “pela memória e identificação, às imagens e aos sentimentos perdidos da infância” (Mancia, 1990, p.165), pois “tanto a actividade poética como a fantasia constituem uma continuação e uma substituição do jogo primitivo nas crianças” (Freud, 1908, cit. por Mancia, 1990, p.165). Com o estudo da infância de da Vinci, em *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci* (1910/1992) Freud elabora de forma mais precisa a sua concepção de *sublimação* e a maneira como esta possibilita e fornece uma saída pulsional singular.

Por intermédio das capacidades *sublimatórias* e *reparatórias*, recria uma anamnese psico-biográfica desenvolvimental dos estádios psico-sexuais de Leonardo. À luz do complexo de Édipo e da castração edípica, acredita que a razão do seu desejo e impulso criador compulsivo advém da sua identificação com o materno e do recalçamento das suas fantasias edípicas. Pondera sobre as possibilidades ou os três destinos que podem suceder à

curiosidade sexual infantil, tida como o fundamento da actividade investigadora e/ou exploratória do conhecimento. Aqui a *sublimação* - retorno do recalcado - da curiosidade sexual, é transformada em curiosidade intelectual e genuíno interesse pelo saber (*pulsão epistemofílica*). O destino final das pulsões sexuais é afinal “oposto e diferente do recalçamento, o que distingue (...) as formações reactivas das sublimações” (Mijolla & Mijolla-Mellor, 1999/2002, p. 250).

Em “«*O Moisés*» de Miguel Angelo” (1914/1992), refere o impacto produzido pelas obras de Arte, impacto por si ressentido, levando-o à contemplação e meditação das e sobre as mesmas, notando que “as mais notáveis e magníficas criações artísticas permanecem obscuras à nossa compreensão. Admirámo-las, sentimo-nos dominados por elas, mas não sabemos dizer o que é que representam para nós” (*ibid.*, p.144). Constata que “ Aquilo que tão poderosamente nos domina apenas pode ser (...) a intenção do artista (...) na medida em que tiver conseguido expressá-la na obra e nos tiver levado a compreendê-la. Sei que não pode tratar-se de um mero entendimento de ordem intelectual; em nós deverão reproduzir-se as condições afectivas, a constelação psíquica que no artista é responsável pelo desencadear da criação”, mencionando a “impressão poderosa” pela qual foi dominado (*ibid.*, p.144-145).

Em *Totem e Tabu* (1912/1913/1975) introduz o conceito de “*omnipotência do pensamento*”, artigo no qual, pela primeira vez, liga o conceito de *narcisismo* à *omnipotência*, já que o processo de pensamento encontra-se associado à sexualidade. O conteúdo principal do narcisismo é a valorização desmesurada dos actos psíquicos.

Neste artigo descreve a evolução da concepção humana do universo equiparada ao desenvolvimento libidinal do sujeito: gradualmente da fase animista (na qual ocorre a *omnipotência do pensar*), à religiosa (ou estágio das escolhas objectais nas imagens parentais) e científica ou “ao momento em que um indivíduo alcançou a maturidade, renunciou o princípio do prazer, se adaptou à realidade e se dirigiu ao mundo externo para escolher o objecto dos seus desejos”. As formações sintomáticas regem-se pela presença do recalçamento pulsional, como a histeria, a neurose obsessiva ou a paranoia, e as formações mais elaboradas – sublimatórias – incluem o domínio das produções intelectuais e artísticas do homem como a arte, a filosofia, a religião ou a ciência.

Em 1923 em “*O Ego e o Id*” (1923/1997), Freud reformula novamente o conceito em apreço, considerando a dualidade *Eros-Thanatos* ou Pulsão de Vida/Pulsão de Morte: “Toda a sublimação se produz por intermédio do *ego* que começa por transformar a libído de objecto sexual em libído narcísica para lhe atribuir em seguida, eventualmente, outro alvo” (*ibid.*, p.242). Segundo Mijolla & Mijolla-Mellor (1999/2002) “Esta libído narcísica sublimada

surge como uma energia deslocável, plástica, susceptível de derivação e deslocamento” (p. 255). A *sublimação* é propriedade do *Eros* cuja função consiste, em permanência, unir e ligar. Esta integração do *id* pela via do *ego* obriga a que a dessexualização caminhe no sentido oposto “ ao apoderar-se a libído dos investimentos dos objectos, ao impor-se como único e exclusivo objecto de amor, ao dessexualizar ou ao sublimar a libído do *id*, o *ego* trabalha contra os desígnios de *Eros* e coloca-se ao serviço das moções pulsionais adversas”(Freud, 1923, p.260). Significa que a *sublimação*, prevalecendo os desígnios do *id*, equivale ao *princípio do nirvana*: tende para o zero ou inércia, na medida em que autoriza a descarga da libído de modo a reduzir o nível de tensão libidinal, levando *Eros* a nivelar-se/estabilizar-se; volta-se assim para o lado oposto, para *Thanatos* ou a pulsão de Morte.

A única saída e salvamento para o funcionamento egoico é o de se tornar o representante da pulsão de Vida/*Eros*, em busca da expansão da vida, de amar e ser amado. Para tal, constringe-se ao *superego* (equivalente a um representante do *id*).

Agora a agressividade pode ser dirigida ao *ego* se for mediada pela instância do *superego*: a sublimação conduziu a uma desligação pulsional e à libertação das pulsões agressivas no *superego* que constitui a origem da angústia de morte ou o abandono e agressão do *ego* pelo *superego*. (Mijolla & Mijolla- Mellor, (1999/2002).

Em *Estudo Autobiográfico* (1925/1996) equipara o trabalho literário e o devaneio à fuga da realidade, insatisfatória, procurando um desvio ou subterfúgio – consolo e alívio – na imaginação (sublimação).

Em *Dostoievski e o Parricídio* (1928/1992) postula que o impulso de criação é uma derivação do conflito de forças entre as pulsões sexuais e as pulsões de destruição/agressão (pulsão de morte/*thanatos*). Numa leitura dos Irmãos Karamazov, interpreta o temperamento pulsional e os impulsos parricidas do autor por intermédio do complexo de Édipo, retratando desta forma um funcionamento mental sadomasoquista, embebido de sentimentos de culpa, persecutória “pré-disposição pulsional perversa” salvando-se por intermédio da sublimação “a forte pulsão destrutiva (...) se orientou principalmente (...) contra si mesmo (para dentro e para fora) ganhando expressão sob a forma de masoquismo e sentimentos de culpa” (Freud, p. 250).

Em *Mal-Estar e Civilização* (1930/2008) edifica os alicerces da sociedade e dos seus processos evolutivos filogenéticos (ambíguos) opostos à natureza Humana, identificando as causas do conflito, revestidas de frustração e sofrimento: entre a necessidade e desejo de satisfação completa dos *instintos* – *Eros* e *Thanatos* – e a aculturação, produto da frustração

dos mesmos, levando o sujeito ao estabelecimento da neurose, entre a dialéctica da presença e da ausência (incompletude), vivência presa à frustração e à culpa.

Freud, numa carta dirigida a Maria Bonaparte, datada de 27 de Maio de 1937, diz-nos que: “A sublimação é um conceito que compreende um julgamento de valor. Com efeito, ela significa uma aplicação a um outro domínio em que são possíveis realizações socialmente válidas. Vê-se então que desvios afastando-se do alvo de destruição e de exploração para se virarem para outras realizações são demonstráveis em larga escala no que respeita ao instinto de destruição. Todas as actividades que organizam ou afectam trocas são, numa certa medida, destruidoras e redirigem assim uma porção do instinto para longe do seu alvo destruidor original. Mesmo o instinto sexual, como sabemos, não pode agir sem uma certa dose de agressão. Consequentemente, há uma combinação normal dos dois instintos, uma sublimação parcial do instinto de destruição.” (Freud, 1937, cit. por Delgado, 2006, p. 42).

A Arte emerge como o modo predominante de re-manejar e transformar os conteúdos primitivos inconscientes, material velado que encontra inviabilizações na sua plena manifestação livre de constrangimentos, censura ou inibições de ordem moral. Esse material, composto por fantasias, desejos eróticos, e conflitos primários de conteúdo objecto (libidinal e agressivo) é re-ajustado e moldado “às leis da beleza” (Freud cit. por Delgado, 2006, p.50). O artista encontra a satisfação pulsional pela via da *ilusão*, qualidade que leva tanto o autor como o espectador a identificarem-se e sentir emoções variadas e prazer no decurso da fruição estética, apreciação e contemplação de uma obra de Arte.

Segundo Segal, uma das maiores contribuições Freudianas para a psicanálise prende-se na descoberta de que a *sublimação* ou o resultado da renúncia pulsional ou objectal só é plenamente atingida e viabilizada se houver elaboração do luto, constrangendo o sujeito à repetição e ao reviver da renúncia objectal primeira (a mãe/seio), pela via da perda e reparação do eu.

A formação e criação de símbolos – elementos fundadores da Arte e do trabalho criativo - resultam desta perda; actos eminentemente criativos que pressupõem dor e elaboração do luto, levando o sujeito a distinguir o interno do externo e a ressignificar o símbolo como criação pessoal (Segal, 1979).

A arte, tal como o sonho, adquirem um interesse muito particular pela capacidade em despoletar e trazer ao real os conflitos e fantasias inconscientes associadas. Freud distingue símbolo de relação simbólica; considera que o símbolo tem um carácter lato, enquanto que a relação simbólica tem um carácter mais restrito, pois pressupõe a existência de uma constância entre o símbolo e o simbolizado inconsciente. Segundo Freud a função de

simbolização existe apenas pela via do processo de recalçamento, que está não só na base da produção de símbolos, mas também na essência da capacidade de simbolização. Os símbolos são um instrumento que servem para esconder, deformar ou disfarçar o conteúdo da criação artística.

O sintoma, o sonho, a arte, são enigmas ou segredos ocultos a desvendar e decifrar, máscaras que tem por missão guardar em segredo o conflito das forças psíquicas: o desejo inconsciente, os mecanismos de defesa egoicos, compostos pelo princípio do prazer, o princípio da realidade, o superego, a pulsão de vida/*Eros* e pulsão de morte/*Thanatos*. O enigma constituído pelo sintoma, o sonho ou a Arte é uma *formação de compromisso* (Pereira, A. 2007, p. 134).

À luz dos constructos Freudianos, o *objecto estético* é entendido sob o prisma dos conflitos internos do criador. O trabalho artístico ou criativo depende da capacidade em se descobrir, desvelar e se revelar, reparação sob a égide do paterno/falo, contrariamente a Klein, cujo trabalho de sublimação e reparação do objecto (trabalho de integração da agressividade e destruição) é predominantemente reparação do materno, ocorrendo em Bion reparação e sublimação tanto dos pares paterno/activo como do materno/passivo, como veremos mais adiante.

VII Da Desintegração à Reparação

7.1 Ansiedades Arcaicas e Reparação do Objecto

A conceptualização das teorias Kleinianas tem por base as relações de objecto, à luz do conflito entre o amor e o ódio, dependência, culpa e medo da perda do objecto de amor primordial (Bateman & Holmes, 1998).

Melanie Klein descreve a vida emocional do bebé e sua vida fantasmática através de uma teorização do instinto: postulou, com base nas suas observações clínicas, a ideia de um mundo interno (fantasiado) composto por relações objectais cujas componentes (ego, objectos) são passíveis de decomposição (fragmentação) parcial e clivagem. Pela via da *identificação projectiva* diferentes partes do eu podem ser clivadas e projectadas para dentro de outro objecto (*continente* no dizer de Bion) externo, tornando-se fragmentos parciais ou objectos persecutórios (evacuados pelo ego), constituindo uma séria ameaça à integridade e coesão do ego frágil e rudimentar, pela sua aptidão retaliatória e aniquilante (face à inveja e ódio).

Existe, desde o nascimento, um ego primitivo imaturo, ao qual falta coesão, exposto à angustia (perseguição/ depressiva) criada pelo conflito entre *pulsões de vida* (pulsões libidinais de amor) e *pulsões de morte* (p. agressivas/destruidoras), habilitado para usar mecanismos de defesa e para estabelecer/criar relações primitivas objectais com o fantasma (pela via do mundo interno fantasiado) e o real objectivado, mas perspectivado através dos sentidos e dos estados emocionais que despoletam no bebé.

Posição para Melanie Klein é um conceito estrutural de organização egoica que descreve o estado do ego (de inorganizado à unidade ou da desorganização à integração) e o funcionamento psíquico inerente ao sujeito; a natureza das relações de objecto (parciais a totais); a natureza da angustia (paranoide a depressiva) e as defesas específicas respectivas. Estas posições, enquadradas num processo evolutivo de qualquer indivíduo tornam-se desadaptativas ou patológicas se não evoluem e estagnam, ocorrendo uma fixação, ou se há uma regressão estagnante a um estado anterior/arcaico (como sucede na psicose; regressão e fixação).

A oscilação do Ego entre a projecção/introjecção e a clivagem do objecto leva ao estabelecimento de uma dupla relação parcial: “*bom-seio*” (boa relação, satisfatória, idealizada) ou “*mau-seio*” (relação frustrante, desnarcizante, persecutória); na qual a tónica é posta na qualidade da mesma, regida pela gratificação ou frustração proporcionada, estando sediada numa relação ligação ao objecto tipicamente narcísica (Braconnier, 2007). Aqui a angustia é de tipo paranóide, ocorrendo a ameaça de intrusão, desintegração e aniquilamento. As defesas correspondem à clivagem, à fragmentação, à projecção, à identificação projectiva e à idealização narcísica (Klein, 1946; Segal, 1964). O seio gratificante é amado e sentido como bom, fundador do narcisismo (sanígeno), e da confiança em si; o “*mau-seio*” sentido como a experiência da falta, o seio frustrador, odiado, invejado, revestido de qualidades malignas, perseguidor – ocorre um movimento entre a integração e unificação do ego ou a invasão, intrusão e a cedência à desintegração/aniquilamento, resultando num esvaziamento egoico.

Na *posição esquizo-paranoide* tanto partes do ego como impulsos, projectados no objecto externo levam ao estabelecimento de uma imagem falsa do objecto, e à negação dos seus próprios impulsos, como também à não-diferenciação eu/outro ou ego/objecto; a um estado de indiferenciação/fusão. Segundo Mijolla & Mijolla-Mellor (1999/2002), esta posição é entendida como simbiótica ou pré-objectal, no qual “prevalece a dimensão narcísica” (p 483).

Segundo Klein, na *posição depressiva*, a tomada de consciência gradual do objecto parcial enquanto objecto uno e integrador leva o bebé a reconhecer e integrar bons e maus aspectos da sua experiência, num objecto total (unidade ou unicidade) somatório de uma entidade simultaneamente boa e má, separada de Si. Aqui a nota principal é a necessidade de segurança (causadora de ansiedade e angústias depressivas, de dano e destruição) quanto aos seus próprios impulsos e ataques destrutivos e sádicos. A integração do eu e unificação do objecto (mãe) é possibilitada, sendo este reconhecido como objecto total, investido e amado de forma ambivalente, devido a esta luta interna, causadora de grande sofrimento interno, sentidas de forma egocêntrica. Esta posição (dos 4 aos 12 meses) implica a integração da capacidade de representação da ausência e da perda do objecto (ou capacidade de pensar o objecto num fundo de ausência). O objecto (mãe) é percebido como objecto total, separado do ego. Os sentimentos (e pensamentos) associados a este processo progrediente de individuação são conservados no interior do ego, sendo que os objectos adquirem um carácter menos concreto, isto é, um carácter simbólico. A angústia depressiva resulta do receio, por parte da criança, de que as suas pulsões de destruição danifiquem este bom objecto. Os mecanismos de defesa que permitem combater essa angústia são as defesas maníacas, ou mais propriamente, a inibição da agressividade e a reparação (Braconnier, 2007).

A tarefa primordial consiste, então, no estabelecimento de uma aliança entre as partes favoráveis do objecto e do sujeito, permitindo criar, no núcleo do ego, um objecto interno suficientemente bom, forte e coeso. A partir desta aliança e do desenvolvimento do ego, identificado (assimilação e introjecção das partes/qualidades positivas) com os seus bons objectos, será possível a reintegração gradual e progressiva das partes egoícas clivadas. Constrói-se desta forma a personalidade da criança, cada vez mais bem integrada e coesa. O insucesso desta posição, fundamental para um crescimento e desenvolvimento psíquico saudável, expõe a criança à doença mental (*ibid.*) tornando-a desmunida e destituída de ferramentas sanígenas para se defender dos ataques a um eu frágil e vulnerável.

Através da dinâmica inerente às actividades do jogo e do brincar, - início das actividades criativas, simbólicas, de *sublimação* - desvia e dirige parte da sua energia pulsional para objectos exteriores, objectos substitutos do objecto amado primeiro, investindo-os positivamente, através de um progressivo processo de luto (perda e restauração do objecto), exprimindo assim *os fantasmas de reparação*. Como nos diz Otto Weininger, “O uso da sublimação e da reparação para lidar com as experiências de perda e luto representa o começo do processo criativo” (1992/1996, p. 71.). Estas actividades lúdicas como o *playing* (Winicott, 1971/1975) – desenho, jogo, brincar, criar – e simbólicas, tal como sucede nos

processos artísticos e criativos inerentes à personalidade do artista, funcionam como processos facilitadores na e da descoberta e exploração do mundo (interno e externo, posicionando-se face ao outro/real), ajudando-os (criança e artista) a diferenciar o interno/externo, assimilando e introjectando gradualmente as noções de si (qualidades, limites, possibilidades a desenvolver) e do que os rodeia, nas polaridades positivas/negativas, visando uma integração – material – pela via da *sublimação*, elaborando situações conflituais e ansiedades depressivas (Segal, 1991/1993), ganhando confiança e capacidade em separar a ordem do simbólico do real. Este criar ou brincar é veículado pela projecção/externalização dos conteúdos inconscientes, do seu imaginário, da fantasia e do sonho, no intento de “passar para além da dor” (Camões). Esta tentativa de *reparação* é efectuada através da libertação externalizada dos seus conflitos internos, pela via da projecção e identificação projectiva, aliada ao uso e manejo objectal. Em conjunto promovem o crescimento e desenvolvimento, através do “aprender com a experiência” (Bion, 1962) e o sentido da manipulação do real (Segal, 1991/1993).

Denote-se que no artista, existe uma dificuldade em acabar a obra ou pô-la de parte, pois é fruto da sua fantasia e imaginário, posteriormente trazida à consciência e desenvolvida. Na criança, face ao jogo e o brincar, sucede o contrário na medida em que esta é livre de contraintes, pode parar a brincadeira sem que esta deixe algum lastro no seu equilíbrio e bem-estar psíquico, abrindo espaço ao aprendizado da tolerância à frustração. Para o artista criativo tal atitude poderia levá-lo a um intenso estado de frustração e sofrimento, pois este é um trabalho /processo (reparação) sem fim, eternamente por acabar (*ibid.*), pela via da imortalidade da arte (Weininger, 1992/1996).

As defesas maníacas visam diminuir a dependência face ao objecto materno, expressas por sentimentos de controlo, triunfo e desprezo, traduzidos através de mecanismos de defesa arcaicos e ulteriores (contra objectos internos/externos), tais como a negação, denegação, clivagem, identificação projectiva e idealização, sendo processos usados pelo Ego para neutralizar a angústia depressiva e a culpabilidade persecutória, não sendo assim submergido ou engolfado.

O contacto com a noção da realidade interna começa a tomar forma, a par da capacidade para se lembrar e reconhecer o objecto desejado (mãe) enquanto total, uno, coeso. Consequentemente o sentido da realidade externa e do Outro emerge. Surge a ambivalência face ao Outro devido à capacidade gradual de se aperceber do dano fantasiado e projectado, sentindo-se responsável pela ira destrutiva e impulsos avassaladores que danificaram tanto o objecto interno como externo, contrapondo o modo de funcionar na anterior posição.

As fantasias depressivas despoletam o desejo de reparar e restaurar o objecto amado danificado, sendo extremamente importantes, potenciadoras de um bom crescimento e desenvolvimento psíquico. Para tal deverá existir uma capacidade de tolerância (do ego) face ao despoletar de ansiedades depressivas e sentimentos de culpa e perda, para que o sentido da realidade, precário, possa ser conservado.

A memória da experiência gratificante, na qual o ego infantil continha o objecto amado total e inteiro, aliada à percepção de que este foi destruído/perdido devido aos violentos ataques inerentes à agressividade arcaica (infligidos por si própria), fazem emergir sentimentos de perda e culpa intensos, bem como o desejo de que seja possível restaurar e recriar o objecto amado dentro e fora de si (Klein, 1935/1996). Estes ataques potenciam a pulsão compensatória e o desejo de restauração do objecto, o qual acredita ter roubado e expoliado em fantasia (Klein, 1937/1996). O arrependimento/remorso, a compaixão e a preocupação genuína pelos objectos destruídos podem mobilizar forças criativas massivas, bem como capacidades re-criativas e re-construtivas; a vontade e o desejo de restauração e recriação são os antecessores do uso e manejo da sublimação e da criatividade (Segal, 1991/1993).

No desenvolvimento bem conseguido, uma crescente interiorização do amor ressentido pela criança traz-lhe a capacidade de se sentir amada, segura e securizada, estabelecendo confiança quanto aos seus objectos de amor. Estes laços e vínculos fortemente enraizados, percursos do narcisismo, dão-lhe o alimento que necessita, a par das suas conquistas e capacidades em expansão, para acreditar na sua capacidade crescente de restauração. Com este crescimento esta pode agora vivenciar e experienciar os sentimentos ligados ao amor, culpa e perda, estando habilitada a experimentar diferentes e novas tentativas de *reparação*, gradualmente aperfeiçoadas, exploradas e manejadas pela sua repetição. Assim, estas dolorosas experiências de perda e reparação do objecto interno adquirem um carácter firme sendo totalmente assimiladas pelo ego (Segal, op. cit.). Na verdade para Segal, os impulsos de reparação, fundamentais para a capacidade de amar, possuem uma estreita conexão como o medo da perda/morte real do objecto e visam restaura-lo e repará-lo, (re)construção revestida de propriedades mais evoluídas e ligadas à capacidade criativa.

7.2 Arte, Recriação e Reparação

Em *Amor, Culpa e Reparação* (1930/1996) e *Situações de ansiedade infantil em uma obra de arte e no impulso criativo* (1929/1996) Melanie Klein estabelece uma relação

vinculativa entre a natureza da criatividade e as suas origens, remotas e arcaicas, que se inicia na relação com o seio ou primária. O acto de criação ou impulso criativo emerge após a destruição ou danificação (em fantasia, via *identificação projectiva*) do objecto, cria ansiedades depressivas que potenciam desejos profundos de restaurar e reparar esse “objecto perdido.” Inerentes e integrantes ao estabelecimento da posição depressiva - que implica a união do objecto separado/clivado e a integração egoíca - são o processo criativo e a capacidade de reparação (Klein, 1935/1996). Em *Inveja e Gratidão* (1957/1974) denota que a inveja é nociva para o acto de criação, se for em demasia, e que o primeiro objecto de amor é simultaneamente o primeiro potenciador de criação. Os impulsos sádico/agressivos conduzem à preocupação e ao remorso e ao sentimento de amor, base do impulso/desejo de criar. Desenvolve diversas re-adaptações na sua conceptualização acerca da *sublimação* e *reparação*, tendo em conta a importância da agressividade: ousamos dizer que construiu uma teoria da *agressividade integrada*.

A arte e os processos criativos implicam a capacidade de *reparação* e o acesso e consolidação da *posição depressiva* (conhecimento real, efectivo do objecto e integração dos aspectos bons e maus do mesmo), viabilizando a formação de símbolos, na medida em que retrata a “essência da criatividade artística” (Segal, 1991/1993, p. 96).

Aqui o conceito de *reparação* abandona o sua anterior conotação de mecanismo de defesa (formação reactiva) e consolida-se como a pedra de sustentação da capacidade integrativa do Ego, que o impele e fortifica no carácter de adaptação à realidade. H. Segal, em *Sonho, Fantasia e Arte* (*ibid.*) sugere que a arte possui uma intenção comunicante entre o eu - outro / o eu - o próprio, já que o impulso criador/criativo nasce da imperetrível e absoluta contigência em recriar o seu sentir e refazer/(re)construir o seu mundo interno – ou o “*paraíso perdido*”. Diz-nos que a Arte ou “O acto de criação no fundo tem a ver com a memória inconsciente de um mundo interno harmonioso e com a experiência de sua destruição – isto é, com a posição depressiva. O impulso é de recuperar e de recriar este mundo perfeito.” (Segal, op. cit., p.103), e que a actividade artística é uma maneira de elaborar e integrar a posição depressiva, sendo um veículo simbólico de comunicação (1952/1979).

Acerca da formação de símbolos, Klein (1930/1996) em *A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do Ego*, afirma que estes constituem a fundamentação para a *sublimação* e *fantasia* sendo o a base da construção da relação sujeito/outro, interno/externo, pela via do deslocamento de ligações/vínculos simbólicos, derivados dos objectos de amor primários. A qualidade da fantasia advém das representações primeiras acerca da relação dinâmica entre a criança e o objecto internalizado (Amati-Mehler, 1997). A fantasia é a

“expressão mental dos instintos” ou o seu representante mental. Sublinha a *simbolização* - eminentemente fundada na relação - enquanto processo criativo, vivo, em aberto e em construção e os seus derivados, essenciais para o desenvolvimento e maturação do ego. A expressão simbólica e a formação de símbolos pressupõe uma satisfatória distinção entre realidade interna e externa (Weininger, 1992/1996).

A perspectiva Kleiniana estipula que a *fantasia inconsciente* (viabiliza e fornece material ao acto de criação) é inata, contendo todo o material arcaico, primário, inerente a processos psíquicos da mesma ordem (vivência ou remomeração do experencial psíquico originário, primitivo). Esta co-existe com a pulsão, também sob a mesma égide (Segal, 1991/1993). A correlação entre fantasia inconsciente, impulsos e mecanismos mentais é evidenciada.

O artista isola-se, embrenha-se no espaço da fantasia comunicante (aberta ao eu e ao Outro), apta à participação de um Outro, não se alheando da realidade externa. Posiciona-se num mundo à parte, através do qual sucumbe aos impulsos reparatórios - ou a vontade aliada à habilidade de recuperar, reparar e recriar o bom objecto, de ordem interna ou externa – externaliza, e realiza a *reparação* (objectos internos e mundo externo), essencial e indispensável em qualquer acto criativo/artístico (Segal in Fuller, 1983, p.127).

A reparação será assim “o elemento mais forte dos impulsos construtivos e criativos” (Hinshelwood, 1991/1992, p456), experiência terapêutica da desidealização (de Si e do objecto) compreendida enquanto abertura a novas possibilidades de re-manejar, re-organizar, re-criar, re-construir, re-arranjar, restaurar e integrar os instintos ou as pulsões, numa perspectiva conciliadora. Assim “a arte torna-se a tentativa de resolução de um conflito depressivo, inserido em uma constelação edípica arcaica; nesse sentido, os meios de expressão do artista transmitiriam tanto seus conflitos quanto sua tentativa de resolução reparatória destes.” (Fuller, 1983, p. 192). Contrariamente a Freud, os trabalhos de Klein e Segal focalizam-se se nas circunstâncias que levam a realidade interna a transformar-se e recriar-se num objecto estético.

Stokes (1963/1965) precursor da linha do pensar Kleiniano, propõe uma visão oposta a Segal, na qual integra elementos da posição depressiva (*D*) e esquizoparanóides (*Ps*) no que concerne a criatividade na Arte e na experiência estética. O criador trabalha simultaneamente em *D* e em *Ps* “exprimiam o sentido de fusão com o seio da mãe e o seu ataque contra ela” (cit. por Fuller, 1983, p. 129). Diz-nos que “é sempre possível descobrirmos, partindo da experiência estética, aquele sentido de homogeneidade ou fusão combinados em diferentes proporções com o sentido da alteridade do objecto” (*ibid.*), salientando a existência de um

núcleo compensatório que permitem a expressão dos aspectos negativos do mundo interno. Para este trata-se da imersão numa “fusão primitiva, da sensação oceânica, do mergulho no seio” (*ibid.*) ou no caos arcaico, primordial, enquanto que para Segal será antes reparação maníaca, sublinhando que a Arte superior (*fruição estética*) pressupõe soluções formais em aberto, incompletas (noção de *obra aberta*, de Eco) sujeitas à interpretação e leituras internas e subjectivas, cuja identificação com o conflito depressivo do criador, que se processa a nível inconsciente. Para a autora a verdadeira reparação implica “admitir a destruição original”, sem a qual haveria apenas a negação a mesma. refere a natureza dos conceitos/categorias estéticas dicotómicas de *fealdade e beleza*, essenciais à *fruição e prazer estético*. A *fealdade* (objecto, grosseiro, arcaico) reenvia para a destruição e fragmentação ou aniquilamento (do seu mundo interno) lugar a-ritmíco, ao qual falta o sentido de *gestalt* ou de conjunto inteiro, total, integrado e harmónico (ou ordem subentendida), é, no entanto, condição sinequanone para que a obra se possa denominar *bela*. A *beleza*, por sua via, remete para a integração, união, totalização harmónica, o ritmo que “corresponde à experiência do objecto amado, total, bom”(in Fuller, op. cit., p. 130). Para Stokes, “a obra de arte é considerada uma individualidade, um objecto auto-suficiente, nada mais do que uma figuração do Ego. Nós somos intactos na medida em que os nossos objectos o são. (...) mesmo quando o tema básico é a desintegração (...) é sempre a conservação e restauração do corpo da mãe”(1963, p.120).

7.3 Criatividade e Reparação do Self

Para Chasseguet-Smirgel (1971; 1984) o acto criativo, verdadeiramente *reparador*, implica a *restauração* da integridade do Self, pois neste subjazem descargas pulsionais (sádicas e agressivas), sob a primazia da *sublimação*, sendo este eminentemente mais sanígeno, trazendo alívio para o sujeito “o acto criador como uma tentativa de atingir a integridade, isto é, ultrapassar a castração a todos os níveis (...) trata-se de preencher pela criação todas as falhas da sua maturação, em todos os estádios do desenvolvimento para alcançar a completude narcísica tal como foi definida por Grunberger, isto é, referindo-se não a um estádio narcísico estático mas a um narcisismo dinâmico atravessando todos os estádios da maturação pulsional e exprimindo-se no inconsciente pela imagem fálica (...) trata-se da reconstituição dum corpo inteiro e fálico”(cit. por Delgado, 2012, p. 101), ultrapassagem da castração edipiana na medida em que observa um *nódulo estrutural comum* (1984) explicando a existência de uma separação primária precoce (Eu/não-Eu) falhando a *internalização e incorporação* objectal, o bom introjecto e seu equilíbrio saudável com a projecção e a

diferenciação do self (Winnicott, 1960/1990; 1971/1975). As deficiências precárias inferidas do *handling* e/ou *holding* (Winnicott, 1958/2000) e na imagem corporal conduzem a registros da ordem da carência/déficit (oral, pré-objectal, arcaico), e ao manejo desfazido da analidade (antecipada e sem consistência egoica) que advém dessa pseudo maturação (precoce e precária) - situação traumática - abrindo brechas ou descontinuidades no self : a *falha básica* (Balint, 1986) ou *fenda narcísica*.

Aperfeiçoamento de Si ou tentativa de atingir a *integridade*, a consistência e constância do Eu (funções egoicas) preencher as lacunas ou os espaços vazios (nos estádios precoces do desenvolvimento) a unicidade (e já não a despersonalização) ou a *completude narcísica* (Grunberger, 1971) sob o primado da genitalização, autonomia e maturação psíquica e emocional ou *separação/individuação* (M. Mahler, 1973; 1979) independência ou *dependência madura* (Fairbairn, 1952/1990). Neste sentido, Ella Sharpe (1935) salienta que a criação - a criatividade enquanto elemento ancorador - conduz à experiência *suficientemente boa* (Winnicott, 1958/2000) em termos psíquicos ou físicos, relacionada à harmonia e ritmo (como nas obras de Pollock) que se sobrepõe às angústias arcaicas e experiências agressivas e angústia (cit. por Chasseguet-Smirgel, 1984, p.404). Somente a *reparação egoica* viabiliza um Eu saudável pois “ o acto criador que edifica o objecto” na linha de Klein e Segal pressupõe dinâmicas psico-emocionais diferenciadas “ repousa (...) no recalçamento destas mesmas pulsões sádicas e na mobilização de formações reactivas” (Chasseguet-Smirgel, cit. por Delgado, 2012, p. 101). O acto criativo e criador como auto-criação que alivia o Ego (função terapêutica e protectora da Arte) visa a autonomia, reparando-o (em fantasia), restaurando-o na sua plenitude, tendo em conta a problemática narcísica (falha/carência) subjacente, “permitindo uma recuperação narcísica sem intervenção externa” (Delgado, 2012, p. 102) contornando o déficit e as lacunas (pré)arcaicas, pelo manejo e controle dos maus objectos e da resolução do Édipo: “ o mais profundo impulso da criatividade, a sua força viva está ligada à liberdade” (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 405), permitindo a reconstrução do self/Eu e a *mudança terapêutica* pela via da Arte.

7.4 Criatividade, Reparação e Mudança

Bion fala-nos acerca da *mudança catrastófica* (Bion, 1970/1993) que leva ao crescimento, à maturação e à expansão do mundo interno, tornando-o mais vivo e rico, pela passagem à simbolização, implicando um *bouleversement* interno (Bion, 1965).

Esse momento de perturbação, destruturação ou agitação (*mudança catastrófica*) é necessária para o acesso à elaboração, introjecção e assimilação do novo, com base nas funções de *continência*, que possibilitem a transformação desses elementos/contéudos em elementos toleráveis ao Eu e metabolizáveis (Meltzer, 1990; 2004), e o acesso à simbolização (Bion, 1965) podendo daí advir a restauração simbólica da psique e mundo interno, a *reparação* e reconstrução do Eu, a criação de um “novo objecto” (Segal, 1974;1979) e, simultaneamente, de um mundo interno novo, de Si. (Mancia, 1990). Bollas (1978) fala-nos da mãe enquanto primeiro *objecto transformador*, experiência estética precoce ou potenciador do *conflito estético* primário (Meltzer, 1990; 2004), que firmará o sujeito para sempre, podendo conduzir à vontade do conhecimento (vínculo K, para Bion) ou estimulação da *pulsão epistemófilica* (compensação) equilibrada pela harmonização das bases afectivas (vínculos L e H). Superar o conflito estético e transformá-lo simbolicamente é a base dos processos criativos” (Mancia, 1990, p.163). As *transformações em O* (Bion, 1965), construções da mente (produtos culturais ou *sublimações?*) implicam a *mudança catastrófica* (1970), num *espaço/lugar* ou *área potencial e transitiva*, de experiência cultural (Winnicott, 1971) – lugar *entre* - para que haja crescimento e maturação do psiquismo (tornar-se *O*); realidade original incognoscível, “verdade absoluta, deidade, infinito, coisa-em-si-mesma” (na linha de Kant) pois *O* “ tem um significado místico, metafísico e religioso, transcendente que ilumina. O ou verdade fundamental ou a emergência da verdade”(Bion, 1970, p.26).

VIII Do Lugar entre o Eu e o Não-Eu

Lugar *entre*, o Eu e o não-Eu (paradoxo), *espaço* ou *área de experiência cultural, potencial e transitivo* ou *zona intermediária* das produções artísticas. Lugar de abertura à criatividade, onde o sujeito é simultaneamente autor, agente e criador. O brincar/criar como *espaço continente* (na linha de Bion) sob a tónica da *introjecção* e da *projecção*: metáfora do *espaço terapêutico da Arte* ou espaço de substituição onde é negociada uma actividade de deslocamento que assegure o crescimento, maturação e desenvolvimento psíquico, maturativo e emocional (Zimerman, 1999/2006).

Possibilita a exteriorização do espaço psíquico interno e o trabalho elaborativo da representação dos afectos, bem como o trabalho de descondensação das imagos internas e/ou das internalizações dos maus introjectos. Retoma-se, assim, a actividade de transformação, ligação, união, recriação e integração (dos contéudos) através da simbolização ou representação e deslocamento desses mesmos elementos psíquicos (diríamos antes,

sublimação) num lugar/espço a-conflitual, aberto à criatividade, entre a realidade e a fantasia, entre o consciente e o inconsciente, entre o dentro e o fora, possibilitando a criação de uma nova *barreira-de-contacto* (Bion, 1962) delimitadora ou *envelope psíquico/Eu-pele* (Anzieu, 1974) pois o objecto transitivo é subjectivo e consubstancial ao próprio.

Para Winnicott (1971) a criatividade e o acto criativo são os motores ou propulsores da vida/*eros*, possibilitando uma forma de viver qualitativa e estimulante. Pressupõe a aceitação da nossa singularidade e expressão idiossincrática, constituindo uma unidade integrado no tempo e no espaço. Segundo o autor, o uso criativo do objecto advém da riqueza e qualidade da *área intermediária* ou *transicional* mãe-bebé e/ou dentro-fora. A *área intermediária*, lugar na mente que não é realidade psíquica interna nem realidade externa, mas sim *entre*, área que deriva do *playing* depende estritamente da experiência que conduz à confiança (p.143). Para Kon (1996) “O imaginário pode, então, assumir o seu papel de criação de realidades, de quebra de uma mesmice do mundo, em vez de ter o seu estatuto restringido à função de cópia de uma realidade existente, desde sempre, em si mesma.”, p. 199) instituindo-se uma nova designação para o imaginário e mundo de fantasia ou “a área hipotética que existe (mas pode não existir) entre o bebé e o objecto (mãe ou parte desta) durante a fase do repúdio do objecto enquanto não-eu, isto é, ao final da fase de estar fundido ao objecto.” (Winnicott, 1971, p. 149). O *espaço potencial* não foi concebido para ser explorado sozinho, mas por intermédio da mãe, sendo a sua extensão, sendo o precursor do espaço entre o sujeito e o mundo, o sujeito e a alteridade, devido ao seu carácter intersubjectivo e aberto à relação. A sua qualidade advém da qualidade do vínculo e das relações da díade e das interacções com o meio. As funções maternas de *holding* e *handling* são indispensáveis, assegurando uma boa *maternage* e *continuidade* do sentido do Ser, e distinção Eu/não-Eu, verdadeiro e falso self (1960), funções asseguradas por uma *mãe suficientemente boa* (1958). Winnicott privilegiou a *capacidade de estar só*(1958) ou estar dependente, paradoxo “da experiência de se estar só como uma criança pequena na presença da mãe”, ou a “ experiência de estar só quando alguém mais está presente.”

Espaço potencial “sagrado”entre o real e o ficcionado, o desejado e o real, entre o ser e o vir a ser, lugar intersubjectivo, *espaço continente* e lugar de *rêverie*, de assimilação. Lugar do paradoxo “que põe em permanente jogo realidade interna/realidade externa, ilusão/desilusão, subjectividade/objectividade” (Malpique, 1990b, p. 59).

Para o autor, o jogo ou noção de *playing* (actividade entre a acção e a imaginação, entre o interno e o externo) “é o paradigma da actividade cultural, então o objecto transicional é o da obra de arte” (cit. por Fuller, 1983, p. 222). Num espaço como o da Arte, a tela pode

ser entendida como objecto ou espaço transicional, na medida em que “assimila o dado ao criado, o imaginado ao concretamente descoberto num espaço, conferindo-lhe uma nova unidade e realidade” (Khan, op. cit., p. 222). Espaço transitivo pois tem a potencialidade de transicionar para o espectador, num medium comunicante e simbólico (a 3ª área da experiência, virtual), capacitando-o de recriar em si o mesmo estado interno que despoletou e impulsionou o artista a criar. “Essa área intermediária de experiência, incontestada quanto a pertencer à realidade interna ou externa (compartilhada), constitui a parte maior da experiência do bebé e, através da vida, é conservada na experimentação intensa que diz respeito às artes, à religião, ao viver imaginativo e ao trabalho científico criador.” (Winnicott, 1971, p.30).

O brincar pode ser uma metáfora de um *espaço continente do psiquismo*, inerente à integração e manejo pulsional: “é esta a integração que permite a constituição da diferenciação do self e do objecto, que permite que se sinta continente, isto é, sentir-se distinto dos outros, com um espaço próprio para sentir e pensar” (Delgado, 2001, p. 207) ou um espaço para *pensar os pensamentos* (Bion, 1962), constituição de um *espaço mental* (indispensável ao Eu sádico) para pensar o Eu.

IX Do Caos à Integração: Bion

A partir das concepções de Melanie Klein, de quem foi seu discípulo, estrutura uma teorização original acerca da “origem, natureza e função dos processos de pensar, conhecer, linguagem e comunicação (...) ênfase dada à capacidade de pensar as emoções “e a “capacidade para a formação de símbolos” (Zimerman, 1999/2006, p.61). Reportamo-nos essencialmente aos processos do pensamento com base nas dinâmicas afectivas moldadas pelos campos das experiências emocionais e relações inter-dependentes estabelecidas com a realidade, tanto externa como interna, a ênfase no mundo/psiquismo do *eu-no-mundo*, pondo a tónica na frustração.

Bion divide a vida mental e distingue a *parte simbólica* da *parte não-simbólica*, enfatizando o papel primordial da psique como instrumento que permite pensar as experiências emocionais. A parte simbólica representa a *parte neurótica*, sanígena da personalidade/mente, no qual a função α opera (transformação dos elementos brutos e sem coerência ou sentido, desligados em elementos *desintoxicados*, metabolizados, aptos a serem acolhidos e com sentido); sendo que a segunda representa a *parte psicótica da personalidade/mente* em que predominam os elementos β (não transformados, *tóxicos* e em

bruto) (Bion, 1967a/2007). Segundo o autor, a *parte psicótica* da personalidade usa mecanismos defensivos arcaicos como a *clivagem* e a *identificação projectiva* (excessiva ou patológica), substitutos do *recalcamento*, em utilização pela parte sanígena, neurótica ou *parte não-psicótica* da mente (*ibid.*). Na situação analítica *essa identificação projectiva* excessiva pode ser o representante do papel de uma “*comunicação primitiva*” via inconsciente onde é esperado que o analista consiga exercer a função de *continente/contéudo* (passar de β a α) e “dar um significado e uma nomeação para as vivências emocionais (...) acumuladas no psiquismo” sob a denominação dada por Bion de “*terror sem nome*” (in Zimerman, 1999/2006, p.61). Esta parte psicótica é composta por outros elementos tais como a inveja excessiva; ódio à verdade (interna ou externa); hipertrofia da onnipotência no lugar da existência de uma capacidade de pensar as vivências/experiências emocionais significativas; não-aprendizagem com as experiências ou omisciência (maníaca); superego onnipotente e superlativo (*ibid.*, p. 61). Segundo o próprio, a designação de β mais aproximada de elementos β seria: “Este termo representa a matriz primitiva a partir da qual os pensamentos são suposto agir. Compartilha da qualidade de objecto inanimado e de objecto psíquico, sem qualquer forma de distinção entre os dois. Os pensamentos são coisas, coisas são pensamentos; e têm personalidade” (Bion, 1962).

A *função α* permite agrupar, dar sentido e sintetizar o que é fundamental numa experiência emocional - condensação - pois é o alimento indispensável ao crescimento e desenvolvimento mental e emocional; é o *aprender com a experiência*, nas palavras de Bion. Esta trabalha na parte sanígena, *não-psicótica da personalidade/mente*. Pelo intermédio da transformação, pela função α do seio/objecto materno e posteriormente pela internalização dessa função no eu/self acede-se a um *nível simbólico*. É também por este meio que se bloqueia a entrada *da parte psicótica*, evitando que se sobreponha sobre a parte sanígena ou parte neurótica da mente, através da qual o mundo mental expande-se, fica mais fecundo e vivo (Bion, 1965). A função α seria o resultado do produto de conversão das impressões provenientes dos sentidos em elementos mnésicos aptos a serem guardados para ressurgirem “nos pensamentos de sonho e no pensamento vígil inconsciente”; uma falha na função α corresponde no psiquismo a “uma falha no registo e notação da experiência” (cit. por Mijolla & Mijolla-Mellor, 1999/2002, p. 558), aliados à não-transformação dos elementos β (elementos brutos inorganizados, objectos bizarros, ideogramas), percebidos como se fossem uma *coisa-em-si* e não o que representam (Bion, 1962). Desta falha na função α resulta uma hipersensibilidade ao meio, levando o sujeito a não captar, menosprezar ou ignorar estímulos conduzindo-o a um afastamento do verdadeiro contacto com a realidade externa (*princípio da*

realidade). Os ataques sádicos a α (presentes nas patologias cuja vida mental é cristalizada/fixada em *Ps*, do domínio da psicose) de ódio e inveja (domínio do (pré)arcaico e núcleo/nível primitivo, regressivo quanto ao salutar crescimento da constelação mental) impedem-no de manter uma ligação consciente com o eu e os objectos externos; tanto o próprio como os outros podem ser desvitalizados e substituídos por objectos inanimados ou lugares ociosos e vazios (*vida/eros* vs *morte/thanatos*) verbalmente expressos, sem no entanto existir representação emocional e mental dos mesmos (Bion, 1962).

De acordo com Zimerman (1995/2003; 1999/2006), a função *continente/contéudo* é delineada com base na concepção Kleiniana de identificação projectiva. Esta função implica que todo um *contéudo* (necessidades, angústias, medos, objectos ameaçadores, imagens fantasmáticas e afectos perturbadores ou elemento β) que necessita de ser projectado precisa de um espaço ou *continente* que o receba, que o contenha, acolha, transforme activamente, elabore e devolva esse mesmo *contéudo* (β) transformado numa *resposta desintoxicante* (α) que permite à criança representar esse material e torná-lo representável (Bion, 1970/1993). Desta articulação dicotómica ressalva-se a simbólica associada: o elemento receptáculo activo, *continente* é ligado a uma simbólica feminina, ♀, útero que recebe o elemento intrusivo, associado a uma simbólica masculina ♂ (Mijolla & Mijolla, 1999/2002) ou o arquétipo constituído (♀♂) é a expressão de seio/bébé. Para que funcionem devidamente é necessário tolerar, na psicose, a integração desse arquétipo, protótipo da bissexualidade primária que encena uma tentativa de triangulação. No desenvolvimento sádico, a parte continente ou pré-concepção do pensamento, é trabalhada pelo desenvolvimento e crescimento psíquico, positivo e benéfico, parte saturada pela realização ou contéudo, abrindo a via para a atribuição de sentido e significado das experiências e vivências afectivas, emocionais e fantasmáticas. Aqui a patologia torna a identificação projectiva violenta e massiva, o que cria obstáculos à junção continente/contéudo. (Symington & Symington, 1997/1999). É uma relação dinâmica, dualidades imprescindíveis ao desenvolvimento da sanígeno da personalidade, que o fortifica, havendo sempre implícita uma inter-relação ou correlação entre ambos. O crescimento e maturação do psiquismo depende da integração desta articulação dicotómica, que facilita o bom funcionamento da identificação projectiva.

A *capacidade de rêverie* ou *capacidade de devaneio* materno, aspecto emocional do objecto de amor primeiro, é definida por Bion (Mijolla & Mijolla-Mellor, 1999/2002) enquanto capacidade em funcionar como psique auxiliar, alimentada pela sua própria função α , e acolher os elementos - *tóxicos* ou β - projectados e as partes clivadas do *Eu*, que facultará o acesso à reintrojeção, por parte da criança, desses elementos, agora convertidos,

transformados e *desintoxicados*, metabolizados (e toleráveis por si), na psique, de forma a poderem vir a ser utilizados quando necessários (elementos α). Se suceder uma falha nesta função ou capacidade materna esses elementos β e/ou partes clivadas do eu infantil projectadas, pela incapacidade em dar-lhes um sentido transformador e metabolizá-las, retornam à psique da criança sob a forma de *objectos bizarros* que se voltam contra o eu, objectos estes que inviabilizam e tomam o lugar dos pensamentos. Essa metabolização (passagem de β a α) é co-dependente da relação com o objecto/seio materno, relação com base numa *pré-concepção* inata, uma expectativa do seio “pensamento vazio à espera de ser saturado pela realização do seio que pode ser distorcida por uma frustração imensa” (*ibid.*, p.558) ocorrendo ora uma *concepção*/pensamento (experiência emocional de prazer, gratificação e satisfação), ora *pré-concepções* ou proto-pensamentos (*coisa-em-si*) prontos a serem expelidos, devido à união da pré-concepção do seio desejado com a noção da realidade; da existência de um seio indisponível, um seio empregado de não-realização que conduzirá à ideia de *ausência* ou um *não-seio* dentro do eu, ideação terrífica, constrangida às capacidades inerentes ao self em *tolerar a frustração*, podendo tentar modificar essa vivência ou evacuá-la. Essa expulsão, obrigada à rápida evacuação e aniquilação no espaço (externo) levará o self a ser confundido com o objecto externo, pela sua não distinção (confusão e indistinção eu/ *não-eu*), contribuindo para que a criança não consiga entender as diferenças, os antagonismos e dualidades (Bion, 1962; 1967b; 1988a; 1988b).

A noção de *barreira de contacto* (Bion, 1962) entre os objectos e o inconsciente/consciente, entre o interno/dentro e o externo/fora e entre as instâncias que estruturam o psiquismo (Green, 1983) serve de delimitação, fronteira ou obstáculo de protecção contra os ataques e invasões que possam lesar, danificar ou destruir o eu. A sua permeabilidade e resistência dependerá das componentes que organizam e estruturam o psiquismo do sujeito, relembrando os conceitos de *ego-pele*, *pele psíquica* ou *envelope psíquico* (Anzieu, 1974) - continentes psíquicos - pela similitude do impacto das suas características e funções na psique, continentes psíquicos de protecção, capazes de conter, separar e delinear o dentro/fora, eu/outro.

A capacidade adaptativa da aprendizagem e do desenvolvimento/crescimento mental e emocional, processo contínuo, está sujeita à *capacidade de tolerância* (à frustração) à interacção contínua e perpétuamente reiterada entre a oscilação ou balanceamento *Ps* (*Posição esquizo-paranoide*) e *D* (*Posição depressiva*), anteriormente descrita por Melanie Klein. Na Posição *Ps* o ego/self e o objecto estão fragmentados devido às ansiedades persecutórias e paranoídes e ao receio de destruir o eu. O nível de estruturação e organização

egoíco é inexistente ou rudimentar devido à sua qualidade caótica e inorganizada, havendo um quantum significativo de tensão interna criada pelo conflito entre pulsões de vida e pulsões de morte. Uma fixação em *Ps* origina psicoses esquizofrênicas e paranóia, enquanto que uma não estabilização em *D*, incluirá perturbações mentais como as psicoses maníaco-depressivas. M. Klein terá considerado inicialmente estas posições como defesas relativamente à psicose e posteriormente, como significando o movimento da desintegração para a integração (Mijolla & Mijolla-Mellor, 1999/2002).

A capacidade em estar só, adiar e tolerar a ausência e a frustração - elementos essenciais para atingir a *separação/individuação* (Mahler,1973) e a representação/criação de um *espaço mental* ou “*função interna de conter*”, que permite a introjecção de uma “*construção de um objecto num espaço interno*”(Bick, 1968) - alude à invenção mental de um pensamento, mas também se refere à experiência vivida pelo self do *não-seio* frustrante, que passa de ausente/inexistente para real e concreto, existindo no interior do self. A frustração é, no dizer de Klein, consequência da presença do mau objecto e não da ausência do objecto (Klein, 1929; 1935; 1937).

Segundo Bion (1962/1967b) a evolução dos pensamentos segue a seguinte ordem estabelecida: de *pré-concepções* (pensamentos vazios, sem conteúdo, *à priori*, equivalentes ao conceito Kantiano, “pensável mas incognoscível” que estabelecem ligações, unindo-se às “impressões sensíveis pertinentes”) a *concepções/pensamentos* e *conceitos/pensamentos* consolidados.

A incapacidade em *conter* e tolerar a pulsão de morte/*thanatos* (contéudos/material mental) leva a criança a expeli-la para fora devido à pulsão/instinto de vida/*eros* é denominada por Bion como *intolerância à frustração*. A tonalidade emocional situa-se sob o desígnio do persecutório, do vivido e ressentido como uma *coisa-em-si/não-seio* (*elemento β* , dessassociado de um objecto sensorial gratificante, como a experiência, concreta, a-virtual, do *bom-seio*) cruel, experiência real de sofrimento mental e frustração à qual se soma o pensamento dessa experiência da ordem do carencial, uma *coisa-em-si-mesma* dolorosa (que equivale e se mescla/une ao pensamento acerca da falta/ausência, porque não sentido e pensado como separado) não pensada e/ou considerada, elaborada, transformada, é, então, expelida/evacuada (retaliatoriamente) pela mente, projectada para o fora – para o espaço ou para dentro de um objecto (agora persecutório). Essa *moralidade primitiva*, associada à dicotomia e clivagem bom/mau, está intrinsecamente conectada com o domínio da sensorialidade e a sua resolução advém da capacidade de transformação de β em α , representação mental do pensamento, através de um processo de abstracção, processo

facilitador no destringir dos constituintes fundamentais do experienciado. Pensamento esse cujo “fundamento reside na ausência”, possuindo uma “função suportiva”, produzindo “os elementos básicos num padrão com sentido (...) os elementos β são os elementos básicos de uma ausência”, que só poderá ser significativa e ser revestido de significado para o sujeito (passível de ser processado e inscrito no domínio do emocional) se anteriormente embuído em ideações β persecutórias, para que possa vir a ser transformado em α – num padrão com sentido (Symington & Symington, 1997/1999).

Da sua resolução resultará o sentido da realidade, a capacidade comunicacional, integração da personalidade/self, a capacidade de *pensar os pensamentos* (Bion) e o espaço para abrigar um *aparelho para pensar*; ou seja um espaço enriquecedor – de vida - evolutivo, sádico, que busque o *conhecimento* ou *vínculo K* (de si, do mundo, dos outros) e o crescimento e maturação mental, emocional e conseqüentemente, do self. Através da *reparação* (mecanismo de defesa) poderá preservar, recriar e reparar o objecto interno materno (*contínente*), danificado/destruído de forma *fantasmática* (pela via da *identificação projectiva*, pela deflexão da pulsões agressivas/orais/sádicas), implica a permanência/constância objectal da figura materna, salientando a função paterna (a *Lei do Falo*) como elemento desencadeador e propulsor de processos e conteúdos mentais (papel de dar vida, fecundar, e de preservar o materno das projecções agressivas). A qualidade das relações do casal parental é determinante para a representação de uma relação sexuada heterossexual e conseqüente assimilação e introjecção de um bom *contínente/contéudo*, (capaz de conter, transformar e integrar; acolher e *pensar os pensamentos* e dar sentido ao vivido experiencial/emocional significativo de forma tolerável para o self) assim como ao acesso à linguagem e ao simbólico (que viabiliza a triangulação edipiana e seus derivados).

Em *D* existe já capacidade e suportiva para conter, elaborar e transformar a dor e o sofrimento mental/psíquico, potenciando-o a apreender o sentido da realidade, a desenvolver capacidade comunicacional e integração da sua personalidade, bem com aceder à experiência emocional que viabiliza o crescimento psíquico e possibilita a *individuação*, bem como aceder à *sua* verdade.

Oscilação *Ps* – *D*

Desta oscilação/alternância regular *Ps* - *D* depende a base da saúde e estabilidade mental, que advém da habilidade em saber geri-las gradualmente e adequadamente. Para Bion, este movimento de oscilação representa o movimento dinâmico inerente ao processo de

criação/criativo (Delgado, 2012, p. 156), na medida em que esta alternância processual torna exequível “uma capacidade de síntese e de reformulação de um novo conjunto de ideais, valores e posições”(ibid.), ao invés de uma orientação progrediente e unidireccional. Este “mecanismo básico do pensar” orienta-se entre um “estado de caos informe para o de coerência (...) que se desenvolve através do funcionamento do *facto seleccionado*. *Facto seleccionado* ou cristalização de *conhecimento* K disperso/clivado/fragmentado ou ambíguo e sem sentido, indefinido (ou – K) agora inserido num todo uno, coerente, cognoscível e com sentido, que traz à luz K. Deste modo, a ênfase é colocada na capacidade integrativa do *facto seleccionado*, que resulta no movimento *Ps – D* para a coerência e a “tristeza espontânea” da verdade” (Symington & Symington, 1997/1999, p.101). As relações interactivas *continente/contéudo* (Symington & Symington, 1997/1999, p.102) possibilitam duas modalidades relacionais, dependendo do tipo de *vínculo emocional* em causa, positivo ou negativo, seja ele um vínculo K (*conhecimento*), L (*amor*) ou H (*ódio*) ou respectivamente – K, - L e – H. Essas modalidades abrem espaço ou a uma possibilidade de desenvolvimento e crescimento conjunto (*pulsão de vida/eros*) pela via da transformação e integração, ou à destruição/aniquiação mútua e destituição/esvaziamento de sentido e significado das experiências emocionais e psíquicas (*pulsão de morte/thanatos*). O conceito Kleiniano de *identificação projectiva* é corroborado por este conceito Bioniano. A transformação num vínculo – pressupõe a não transformação e não integração, devido à inexistência e/ou deficiência/falha no *continente/contéudo*. Depreende-se neste modelo *continente/contéudo*, que da ligação entre integração de D, aliada a um bom continente/contéudo resultará a elaboração da *posição depressiva*, o acesso ao simbólico (formação de símbolos) devivo à capacidade de *pensar os pensamentos*. Todavia se esta relação continente/contéudo não for sanígena e estiver perturbada, a própria essência inerente ao acesso ao simbólico – a formação de símbolos – é enviesada/comprometida, pois implica uma satisfatória destrinção entre realidade interna e externa(Bion, 1967a).

X Arte Labiríntica e Poética do Caos: à Volta do Caos Ordenado em Jackson Pollock

10.1 À Volta dos Contéudos Poéticos e o Primitivo na Action Painting

Os pintores americanos começaram, um após o outro, a encarar a tela mais como uma arena onde actuar do que como um espaço no qual reproduzir, desenhar de novo, analisar ou “expressir” um objecto, real ou imaginado. O que seria transposto para a tela não era um quadro, mas um evento.

Harold Rosenberg (1952)

No início da sua formação e percurso como artista destacam-se os muralistas mexicanos José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, o seu primeiro mestre Thomas Benton (regionalista americano anti-arte europeia). Posteriormente decidiu empreender um estudo exploratório e aprofundado dos grandes mestres da pintura, nomeadamente El Greco, Tintoretto, Miguel-Angelo, Picasso, Matisse, Cézanne e Mondrian. Admirava Picasso, Miró cujas influências se repercutiram ao longo da sua obra, tentando ir além do que Picasso alcançou (o grande mestre), no que concerne o cubismo sintético e analítico. Sofreu influência dos impressionistas (a luz, o matizado), dos Fauves, bem como da pintura e arte oriental ou da arte primitiva e ameríndia. Da arte dos índios reteve não só as técnicas de pintura Navajo com areia e tintas, mas também e partilhava o mesmo amor pelos espaços abertos do Oeste selvagem, amor pela liberdade que reencontrou posteriormente, quando se iniciou na fase abstracta dos *drippings*, na imensidão e amplitude do Oceano (Hamptons). W. Rubim, no seu profícuo artigo *Jackson Pollock and the Modern Tradition* (1967/1999) diz-nos que “A unidade na diversidade em Pollock deriva da continuidade dos termos inerentes ao seu diálogo interior, reflectindo o sentido de totalidade da sua forma de ser. Esta é uma unidade transcendente na qual o pintor sacrifica o seu sentido de Eu, para este ser encontrado num nível primário (o seu self). Para o espectador, a imagem é um objecto isolado, um sistema fechado que se contém a si mesmo, de significados ou um fim em si mesmo. Para o pintor, fazê-lo é parte do processo de questionamento de si, de auto-descoberta, sendo um meio em si mesmo.” (cit . in Karmel, P., 1999, p.118.).

H.Rosenberg, autor da célebre expressão *action painting* observa que uma “boa” *action painting* (termo cunhado em 1952) “não nos deixa dúvidas acerca da sua realidade enquanto uma *acção* e a sua relação com o processo transformador no artista”; pois a uma “pobre” ou “fácil” *action painting* falta a “tensão dialéctica do acto genuíno, associado com

risco e vontade”. O pintor podia, assim, *agir no aqui-e- agora (acting-out)* uma “identidade”, cujos actos impõem uma coerência (cit.por Orton, F., in Thistlewood, D., 1993, p. 166.), ousadia permitida pela transgressão derivada da verdadeira criação, que provém unicamente do seu interior, pintando de “dentro para fora” pois o “o pintor revolucionário (...) é o maior descobridor de uma nova possibilidade pictural tal como de novos usos para o antigo (...) algo que vem de dentro”(ibid., p. 152). Pintura das *entranhas* ou das *profundezas* (Jung, 1936) que nos diz que “ Ser poeta, é fazer ecoar por trás das palavras o verbo primitivo” (1991, p.375) e que “a própria essência da Arte (...) nunca pode ser objecto de exame psicológico, mas apenas de um exame estético-artístico” (*ibid.*, p.353). Como nos Gottlieb e Rothko (1943) nos dizem, acerca do artista moderno americano, cujas influências e motivações, notórias no movimento expressionista abstracto, reportam-nos para o automatismo psíquico e biomorfismo surrealista , bem como o uso dos mitos e da mitologia (sujeito/temática abordada) tribal, arcaica, primordial, que se reveste de conceptualizações e ideações psicológicas fundamentais,veículo que possibilita o escape ao mundano; mitos universais ancestrais partilhados, herdados e gerados pela humanidade (arquétipos Jungianos) que expressam e traduzem uma linguagem universal, “global” da arte: “há símbolos eternos (...) para expressar ideias psicológicas essenciais. São o símbolo dos medos e motivações do Homem primitivo (...) mudando nos detalhes mas nunca na substância (...) é por isso que usamos imagens que são directamente comunicáveis para todos que aceitem a arte enquanto linguagem do espírito” (cit. por Jachec, 1993, p.129).

Esta arte quer ser , na perspectiva de Argan (1988/1995, p. 52) “precisamente a manifestação imediata de uma vitalidade profunda que, liberta de qualquer condicionamento repressivo, recupera no ritmo instintivo do gesto pictórico o dinamismo de motivações obscuras, de mitologias remotas, primitivas. Este gesto que revela ou realiza a angústia de uma vitalidade reprimida implica, todavia, para além de qualquer interesse social e político directo, uma vontade de revolta contra o agente de repressão e, portanto, contra o sistema tecnológico, económico e social americano: à ideologia do bem-estar contrapõe-se a exasperante angústia do indivíduo; à regularidade do comportamento tecnológico, a gestualidade instintiva”, fazendo jus ao espírito da época; da condição trágica do *homem moderno*; da *angst* e crise existencial que despoleta a urgente necessidade do artista encontrar um modo adequado de expressão individual de si, no cenário do pós-guerra americano (2ª guerra mundial, recessão económica, Hiroshima, campos de concentração nazis) e mundial.

As suas influências surrealistas ligam-se sobretudo ao uso da *écriture/dessin automatique*, *caligrafia* que Pollock transformou em *automatismo psíquico*, via de exploração do inconsciente, dos seus motivos e impulsos que o impeliam compulsivamente a pintar. Pollock (1947/1948) enfatizava o controlo da sua abordagem e o automatismo, quando era questionado acerca do quantum de controlo consciente inerente ao seu processo e método criativo: “Quando estou a pintar, não estou consciente do que faço. Só depois de um período de “familiarização” é que vejo o que tenho estado a fazer. Não tenho medo de fazer mudanças, de destruir a imagem, etc. , porque a pintura tem vida própria. Tento deixá-la revelar-se. É somente quando perco o contacto com a pintura que o resultado é uma confusão. Caso contrário, há apenas pura harmonia, um dar e receber fácil, e a pintura sai bem.” (in Karmel, 1999, p.17). A pintar enquanto um devir; tornar-se-á no que deverá ser, no que fora destinada ou *ment to be*.

Os conteúdos poéticos inerentes à corrente do Expressionismo abstracto, alusivos à inspiração e ideação Surrealista, nomeadamente a *peinture-poésie* e a *écriture automatique*, esta re-elaborada e re-adaptada, transformada por Pollock em *automatismo psíquico*; *automatismo linear* e *pictórico* possibilitaram, nas obras mais maduras de Pollock, Rothko ou Gottlieb, um afastamento, traduzido nas suas obras em termos técnicos ou estruturais quanto à composição e suas dinâmicas, dos seus mestres/mentores Matisse, Mondrian ou Picasso (na sua fase cubista), ligados na sua essência a uma abstracção mais literal. Esse “impulso que tende para a abstracção poética” (Rubin, W., 1967/1999, in Karmel, P., 1999, p.128.) está intrinsecamente ligado ao interesse manifestado e generalizado entre a sua geração, pela arte étnica, etnográfica, primitiva, arcaica, de origem tribal, seja ela proveniente das *France-comptés* como Papua-Nova Guiné, provinda dos esquimós do Alasca, da Mãe-África ou dos índios Navajo do Oeste Americano. Este profundo fascínio pela arte dita primitiva, pelo espírito e/ou força/energia primordial, pelos mitos e representação de signos e símbolos arcaicos e ulteriores – arquétipos universais - é explorado por Kadinsky (até à sua morte em 1944) no trabalho ligado ao imaginário e imagética xamânica, usada como meio para alcançar uma depuração/abstracção transcendente, derivada de pictogramas de tribos xamânicas da Sibéria ou Escandinávia.

No caso dos Expressionistas Abstractos, inspirados nos povos tribais nativos da América do Norte, produziram imagens ideográficas, como se (*as if*) fossem anteriores à produção de uma linguagem (Rhodes, 1994) estruturada, escrita, *totems* que transcrevem esse mesmo processo de criação de (re)significado(s) e procura de sentido(s) para expressar algo latente, arcaico, primordial e universal, uma linguagem da essência ou *core*: “Signos e

símbolos desenhados, provenientes de tais fontes (arte étnica e primitiva), filtrados pelo despertar da consciência/conhecimento de Jung, alternaram, nos trabalhos anteriores/primeiros de Pollock, com iconografias sugeridas pela mitologia clássica transformadas de forma Freudianizada e surreal” (Rubin,W., in Karmel, P., 1999, p. 128).

O conhecimento dos trabalhos e conceptualizações Jungianas no dito grupo/escola de Nova-Iorque é sobejamente reconhecido, prisma sob o qual actualizam, analisam e (re) interpretam – transformam e integram os conceitos ligados ao *inconsciente colectivo* e os *arquétipos* (entre outros) – a arte e cultura tribal proveniente de locais diversos do globo, possuindo denominadores/heranças/linguagens latentes comuns e transversais. A posição escolhida, tal como os surrealistas, é a de que os artistas seriam mediadores/facilitadores deste processo e/ou videntes/curandeiros (xamânicos): A Arte que cura. Ideia sintetizada por Graham, um dos mentores tardios (a partir de 1941) de Pollock : “O propósito da Arte em particular é o de restabelecer o contacto perdido com o inconsciente (...) com o passado racial primordial” (cit. por Rhodes, 1993, p. 188). Acreditavam que as suas obras emergiam de fontes/energias telúricas oriundas no inconsciente (provido de carácter mítico) estando capacitadas a poderem comunicar directamente com o espectador/sujeito, a um nível mais primitivo ou nas lúcidas palavras de Newman “produzir imagens *ideográficas* que apresentem símbolos ou figuras que sugerem a ideia de um objecto sem expressar o seu nome” (*ibid.*, p. 190) – *object trouvé?*

10.2 O Inconsciente como Origem da Arte: Jackson Pollock e a Dança a Dois Xamânico

O Inconsciente como origem da Arte: Jackson Pollock

W. Rubin em *Jackson Pollock and the Modern Tradition* (1967/1999), cita o texto escrito pelo crítico de Arte L. Alloway acerca da importância da exposição (de obras de Pollock e outros) intitulada *Ideographic Picture* organizada por B.Newman em 1947, referindo-se a um “carácter holístico (...) uma nova força na pintura americana enquanto a contrapartida moderna do impulso primitivo da Arte (...) A forma abstracta usada pelo artista primitivo, a sua inteira linguagem plástica foi dirigida pelo ritual que tende para uma compreensão metafísica.” (in Karmel, P., 1999, p.129.). Remete-nos para uma dimensão telúrica, lunar, ctónica - o feminino, materno ou *anima* , aliada à integração da *sombra* ou do lado negro, denso, obscuro, velado e primitivo é como um “irmão obscuro” no dizer de Jung, personalidade arcaica inerente e indivisível do nosso ser total. O contacto com esta parte

desadaptada, animalesca, possibilita a consciencialização do indivíduo consigo mesmo e o reconhecimento de alguns atributos ou qualidades usualmente recusadas e desaprovadas (no consciente) devido à sua conotação pejorativa ou imoral; arquivo/baú das qualidades intrínsecas e imprescindíveis à criação da Arte (criatividade e paixão). A *sombra*, segundo Pierre Solié “tem um *duplo* negativo, um irmão inimigo - Seth e Osiris por exemplo”(in Mousseau, J. & Moreau, P-F., 1984, p. 335) - ou leitura do inconsciente primordial, arcaico, território/reino subterrâneo e do “negro”, dominado e habitado por símbolos religiosos, mitológicos, ligados a uma dimensão espiritual e/ou mágica/esotérica (influências da Filosofia Teosófica em Pollock) ou alquímica (Jung, 1936) que visavam a transformação de simbologia e mitologia primitiva, ancestral, orgânica, oceânica (universal), das suas forças e energias antagónicas, comparável a um processo alquímico, ou através de um processo metafísico/transcendente (o *transe e/ou dança* xamânica) no qual o artista canalizaria/incorporaria energias e forças espirituais, essenciais ao processo de “cura” xamânica – cultural, artística, pessoal, comunitária, na qual o iniciado *sacrifica* o seu Eu profano através de um ritual que encena (tal como as suas telas) , na *arena*, a violência do caos, da *desintegração*, *dispersão* e morte/*thanatos* (Curnier, 2008). Segundo Mircea Eliade (1983/1987, vol.3) o significado e a importância do xamanismo, religião animista, (transversal às várias culturas, como entre os índios da América do Norte) resume-se no papel crucial e vital na defesa/protecção ou preservação da integridade psíquica individual e/ou comunitária. O curandeiro/sacerdote mágico ou xamã preserva a vida (*eros*) e os seus elementos constituintes - o equilíbrio/harmonia, a saúde/homeostase, o materno, a fecundidade, a capacidade de germinar, transformar e criar; a integração dos arquétipos femininos/masculinos ou elementos psíquicos constitutivos, do materno e do paterno, integrados (geradores de vida, “cura” e renovação) : ponderação do *quantum* de estabilização do *eu* e das funções egoicas, aliadas a um *continente/contéudo* (materno) adequado e satisfatório, num espaço de crescimento, transformação e *integração – potencial* - (paterno), num reunião totalizadora (gestalt) elementos que permitem a *individuação* - aceitação, união e (re)ligação e *integração* dos elementos do Eu: “o conjunto de todos os fenómenos psíquicos, conscientes ou inconscientes, é aquilo a que se chama *psique*”; esta “compreende o *eu*, a *alma*, a *sombra*, o *animus* ou *anima*, e encontra a sua unidade no *si*” (Bouveresse, R. in, Mousseau, J. & Moreau, P-F., 1984, p.445).- no sentido Jungiano (1943; 2000) e de M.Mahler (1973; 1979) - crescimento e autonomização do sujeito após ter cumprido certas etapas do desenvolvimento e maturação psíquica e afectiva – ou o mundo da “luz” contra a morte/ mundo das “trevas” e seus impulsos sádico-destrutivos (*thanatos*): mundo do

obsuro/ambíguo; insano/doente; estéril, infortunado e infortuito (ou o “deserto psicótico”) – o nada, vazio, lugar de desligamento e aniquilamento, desunião, desintegração e fragmentação. O artista e o xamã como os únicos capazes de interpretar/descodificar a linguagem hermética, invisível, escondida, oriunda do “sobrenatural”; capazes de morrer e (re)nascido de novo (capacidade de transmutar, *transformar* e (re)criar) pela mediação de um estado alterado de consciência ou *transe* ou *dança* (como a sua *dança a dois*, com a tela) *xamânica* (mergulho no inconsciente telúrico, ctónico, lunar, no *caos*?); é graças a esta “capacidade de viajar nos mundos sobrenaturais (...) que o xamã pode contribuir de forma decisiva *ao conhecimento da morte*”, tornando, através das suas experiências e tentativas, o desconhecido familiar e aceitável, tornando gradualmente visível o invisível, sendo esta morte – metafórica – eminentemente valorizada “como rito de passagem para *um modo de ser espiritual*” (in Eliade, 1983/1987, p. 28-29), pela “incorporação” ritual de animais totémicos, fusionando com a natureza, e posterior fusão simbólica dos princípios fecundadores e procriadores ♂♀, capazes de fecundar, gerar vida, curar e renovar o ser humano (Curnier, 2008).

Podemos então, ousar dizer que é, através deste processo ritual de morte ritual e renascimento - capaz de o levar aos Céus ou aos Infernos - (ou *ressurreicção*?) tal como a *fénix renascida* ou da alma que se (re)cria de forma reiterada e eternamente, símbolo de uma “irresistível vontade de sobreviver, bem como da *ressurreicção*, triunfo da vida sobre a morte” (in Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1982, p.319), se transforma positivamente (investimentos do Ego?) e transmuta, sublinhando a sua conotação fálica, de apropriação do poder/*lei do pai* (processo de *individuação e autonomização*, M.Mahler, 1973; 1979) ou de conhecimento de Si, da capacidade de tolerar o sofrimento, a frustração (Bion, 1962), o desconhecido e a dúvida, que o sujeito/autor – na senda de Si – se transforma e transcende, alcançando a *sublimação* (e/ou a elevação do espírito, da psique e da alma, pela via da produção artística) e onde se dá a *reparação*, num espaço/lugar contentor, *potencial* (1971/1975). de transformação, integração, (re)criação - local sanígeno, onde se dá a *mudança terapêutica*, nas palavras de Coimbra de Matos, pela *via terapêutica da Arte*. Muitos historiadores e críticos de arte identificaram a *personagem* criada por Pollock com o mito de *Prometeu*: ressalvamos a analogia sob uma leitura que sublinha a evolução e (re)criação do desenvolvimento do sujeito/Eu, que é determinada pela gradual consciencialização (*posição depressiva*, manejo do Eu/self, *princípio da realidade*) do espírito que deseja satisfazer a vontade de conhecimento (Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1982). Espírito que almeja elevar-se, ascensionar-se, comungar e apropriar-se das qualidades inerentes ao Divino (processo de

sublimação pela Arte); “conhece-te a ti mesmo” (Sócrates), ou o impulso do saber/*pulsão epistemofílica*.

Eliade define o xamanismo (1983/1987, vol. 3) em sentido lato, enquanto fenómeno religioso arcaico e universal, conhecido desde o paleolítico e instituído nos quatro cantos do mundo, sendo, no sentido estrito do termo, referente ao que predomina nas regiões árticas (eg. Alaska, Sibéria Oriental), Asia. A *vocação mística* (ou artística) pressupõe “uma crise profunda que joga o papel de uma iniciação”; qualquer iniciação implica, então, “um período de segregação e um certo número de provações e torturas”, (*ibid.*, p.21) uma viagem extásica, que busca a *salvação/resgate* (do Eu/self, (re)ligando-o) e o reencontro com a alma (Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1982) ou com a essência/ o Eu (comparável à *viagem psicanalítica*, no dizer de Jaime Milheiro, – viagem/processo do abjecto ao sublime – processo de *reparação* (de *si*, dos seus objectos e do self) e *sublimação*. Essa *viagem iniciática*, similar aos ritos de passagem para o mundo dos adultos (puberdade e adolescência) trás medo, angústia, desorganização, regressão, “loucura”, expressa no seu “caos psíquico” – significando que “ o homem profano está a *dissolver-se* e que uma nova personalidade está pronta a nascer” (*ibid.*, p.21) – a *mudança catastrófica* descrita por Bion (1970/1993), que promove o desenvolvimento e crescimento psíquico, emocional e afectivo salutar, numa tentativa “totalizadora” (*gestalt*) da integração e aceitação das partes clivadas/parciais do self, anteriormente projectadas para dentro ou para fora (*PS* ou *posição esquizoparanóide*, Klein, 1946) de forma maníforme, via *identificação projectiva* e clivagem :“passar o Bojador para ir além da dor” (Camões); o triunfo da vida/*eros* sobre a morte/*th natos* através da *ressureição* do Eu/self.

O aprendiz aprende a reconhecer as doenças do espírito e da carne e a *curar-se*, sendo finalmente conduzido- *ascese* - pela mão do seu mestre, ao mundo superior (*homem ascensional*) ou à morada dos espíritos celestes para ser consagrado (*processo de individuação*, tal como a *reparação* e *sublimação*): possui o domínio e manejo das partes de si/eu agora integradas num todo com sentido, acedendo assim à *posição depressiva* (Klein,1937; Bion 1962), após ter sido aceite, reconhecido (*separação/individuação*, M.Mahler, 1973; 1979) e comungado com o Divino (*sublimação*), voltando à Terra para viver plenamente a sua corporeidade (“pensamento nas nuvens, os pés na Terra e o olhar no Outro”, no dizer de Coimbra de Matos) de um modo mais verdadeiro, inteiro e satisfatório, congruente e autêntico (*mudança terapêutica* e crescimento psíquico) possibilitada pela integração do Eu. Almeja constituir a *posição depressiva* através desse despertar para a vida, expresso por Jim Morrison no seu belíssimo poema *Awake*: “Awake, Shake dreams from your hair, my

pretty child, my sweet one. Choose the day and choose the sign of your day. The day's divinity. First thing you see”.

Este fascínio ressentido pela arte ameríndia/arte dos nativo-americanos abriu possibilidades exploratórias, expressas numa “gramática visual unida a motivos antigos como uma via de penetrar a mente inconsciente” (*ibid.*, p.190), expresso de forma veemente nos *Psychoanalytic Drawings* (efectuados durante e após as sessões com o seu primeiro psicanalista Jungiano, Dr. Joseph L.Henderson (durante 18 meses, com início em 1939) como é notório na triologia de obras intituladas *Mad-Moon Woman* (1941), *The Moon-Woman* (1942), *The Moon-Woman Cuts the Circle* (1943), obra-primas de influências ameríndias, xamánicas e Jungianas, assim como de Picasso (*Guernica*, 1937) e Miró (coloração contrastada) aludindo à “universalidade básica de toda a verdadeira arte”(J.P., 1944) relembrando os aprendizados dos índios nativos do *Velho Oeste*, evocou o conceito de *inconsciente colectivo* (Jung, 2000) fonte primordial de *arquétipos* para o homem, está profundamente enraizado na mente, sendo uma forma de memória primitiva, ancestral, universal, uma espécie de depósito de experiências diversas, cumulativas, advindas de gerações passadas, cuja origem advém dos primórdios da raça humana.

Para Jung é o aspecto mais poderoso da *psique* pois além de ser um recolector de memórias e vividos (conscientes) oriundos de um passado distante e imemorial, é, também, o *lugar de criação* - onde podem apresentar-se ideias criativas, situações psíquicas e novos pensamentos frutíferos, onde podem germinar e ganhar asas, emergindo à superfície. São poucos que conseguem receber informação desse material sem mediação pelo via do sonho. Quem possui essa capacidade e consegue transformar e formar novos conceitos e ideias deveria ser, segundo esta perspectiva, considerado um génio. O *inconsciente pessoal* (1º nível, abaixo do limiar do consciente) constituído por conteúdos de pensamentos, memórias, impulsos, vontades, falsas percepções, desejos e experiências várias que foram esquecidas ou suprimidas – material que já fora consciente mas que se tornou inconsciente. Explorou o símbolo/arquétipo da *Lua* (ctónico, princípio feminino activo em ambos os sexos, que representa o inconsciente, as emoções, o subjectivo, velado, intuitivo), os mitos, símbolos, arquétipos - ou *imagens primordiais* (Pai e Mãe) mitológicos, conceitos que dominam o *inconsciente colectivo*. Possuidores de uma dita tendência instintiva, sendo hereditários, cumulativos e ancestrais, profundamente enraizados nas profundezas da *psique*, cuja base é inerente à Humanidade mas que se manifesta/representa segundo mitos/imagens simbólicas ou motivos mitológicos que diferem e moldam consoante a cultura de origem. Os *arquétipos* são flexíveis nas suas representações, adaptáveis ao contexto mas perenes e imutáveis quanto

aos seus esquemas essenciais ou essência comum e universal. Controlam fundamentalmente estados de alma e emoções - os pares antitéticos, o totem, expressando a busca e integração da *anima*, tendências psicológicas da psique do homem conotadas com o ♀ ou *figura arquetipa*, *imagem da alma* - a parte da *psique* que está em comunicação com o inconsciente no dizer de Jung, compreende o complementar ou o lado ♀ do Ser ♂ e implica a sua (re)descoberta e integração (no domínio consciente) no decorrer do processo de *individuação*. Este (re)encontro com esta parte de Si (latente, inconsciente) é algo não integrado e indefinido que, trazido à luz, realiza um melhor manejo dos sentimentos e emoções - e/ou do *arquetipo feminino* ou o mito do *eterno feminino*;" atracção que guia o desejo do homem para a transcendência" que representa o "desejo sublimado" (in Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1982, p. 318).

Essas influências são bem visíveis, sobretudo no que concerne o método/processo/rito iniciático xamânico e/ou método/processo de auto-descoberta xamânica (pela via da Arte) – o artista como um xamã ou um “curandeiro” que se transforma (*reparação*) e transcende (*sublimação*) pela via da Arte e processo criativo (o valor terapêutico e *reparador* da criação), num *espaço/lugar potencial e transitivo* (Winnicott, 1971) - *tela/arena* - e a exploração do simbolismo “mágico” inerente aos rituais xamânicos dos índios nativo-americanos - equivalente ao processo de *individuação* em Jung, que visa a transformação e integração do *eu* nas variantes *anima/animus*, processo regidos pelos princípios como os mitos/*arquetipos* formais que condensam, aglomeram e codificam as vivências e experiências essenciais do Homem; que a fonte da produção artística advém do inconsciente; que o inconsciente e o consciente se interligam, estabelecendo pontes/vias de comunicação com maior ou menor legibilidade.

O próprio Pollock, em 1947, diz-nos que: “A minha pintura não é feita no cavalete. (...) Preciso da resistência de uma superfície dura. No chão estou mais à vontade. Sinto-me mais perto, fazendo parte da pintura, a partir da altura em que posso andar á sua volta, trabalhá-la nos seus quatro lados ao mesmo tempo e estar literalmente *na* pintura. Isto é similar ao método utilizado pelos pintores de areia índios do Oeste. Quando estou *na* minha pintura não tenho a noção do que estou a fazer. É apenas após um período de conhecimento que eu vejo o que criei. Não tenho receio de fazer alterações, destruir a imagem, etc, porque a pintura é dotada de vida própria. Eu tento que ela irrompa/flua. É apenas quando eu perco o contacto com a pintura que o resultado é uma confusão. Caso contrário, há pura harmonia, um dar e receber fácil, e o quadro sai bem” (in Karmel, P., 1999, p. 17-18). Mostra o seu profundo interesse em (re)criar uma experiência/*gestalt* holística - pela união com a sua

pintura - (experiência estética *oscilando* entre a manifestação da beleza/*sublime*: em *D*, *posição depressiva* ou tendendo para a *integração/organização*; ou entre o *caos* fervoroso/*abjecto*, em *Ps* ou *desintegração/desorganização*) para si e para o receptor/espectador, através do imediatismo, do gesto directo/via aberta para fluir a energia por detrás da sua iconografia pictórica e imaginário, provinda do inconsciente, o que o obrigaria a manter-se concentrado e impôr o mesmo quantum de energia dinâmica “canalizada” e controlada, assente numa lógica/ordem inerente, pondo o mesmo ênfase em cada novo trabalho, justificando o seu método processual como “manifestações de energia e movimento, como aprisionamento de memórias físicas armazenadas nos seus braços, mãos e mente”(cit. por. Emmerling, 2008, p.69), negando a permissa do acaso, aceitando o pontual acidente/efeitos colaterais inerentes à sua nova metodologia (*drip paintings*) como “existindo lógica no agente livre como na sorte” (cit. por Landau, 1989, p. 172); método que aperfeiçoou durante quatro anos, sinalando a sua maturação e independência pessoal e artística.

É interessante salientar que o autor sentia uma ligação profunda com a natureza e identificava-se com uma *árvore* (necessidade de *ascese* ou de intentar a *sublimação*); o que poderá ser pensado como uma identificação com “o Cosmos vivo, em perpétua regeneração (...) em ascensão para o céu, evoca todo o simbolismo sa verticalidade (...) morte e regeneração (...) põe em comunicação os três níveis do Cosmos: o subterâneo” ou inconsciente ctónico e telúrico, lunar ; “a superfície da Terra” ou o consciente; “ as alturas (...) atraídos pela luz do céu (...) as árvores põem em contacto o mundo ctoniano e o mundo uraniano” ” (cit. por Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1982, p.88) ou entre a Grande Mãe telúrica e o Pai/Falo totémico/Céu (num dizer Jungiano, que se baseia numa mitologia fundamentada na *dinâmica materna*, contrária a Freud) reunindo os quatro elementos essenciais (processo alquímico), equivalente às religiões iniciáticas (como o Xamanismo) e ao processo de *individuação* descrito por Jung, marcado pelo simbolismo associado à fecundação, gestação, morte e ressurreição.“ Levanta-te e anda”, terá dito Jesus Cristo – alundindo ao carácter cíclico da natureza, algo que Pollock tentava captar: os ritmos e tensões intrínsecas ao fluxo ininterrupto e em contínuo movimento que provém da energia global que emana das coisas/elementos, e as disruptividades inerentes a um *caos ordenado*, em perpétua regeneração (ciclos de vida e morte, associados à procriação; gestação/incubação; morte e renascimento físico e psicológico). O *totem* ou o *totemismo* – organizador, moralizador - contra um caos indiferenciado, tal como o *arquétipo* da *árvore* (marco civilizacional), elemento totalizador, como o mastro totémico xamânico (Solié, P. , 1984) - fálico ou sob a

Lei do Pai, dos interditos - mediador entre o *id* e instâncias superegóicas e o princípio da realidade; filtro catalizador contra a dispersão e disruptividade, contra a empregação livre do Id no consciente ? *Árvore-arquétipo* relacionado com mitos originários das culturas e mitologias indígenas (como os índios da Sibéria) e africanas (como os Iorubás); associados à *imortalidade da alma* e à *transgeracionalidade*, mitos cuja onto-filogénese remonta para os tempos primordiais dos quais descendem os nossos antepassados comuns – parentesco - cujas almas/espíritos são materializadas/re-ligadas numa árvore da vida ancestral. *Arquétipo* que sinaliza a possibilidade de integração e religação e “coexistência, de reciprocidade ciclíca, união do contínuo e do descontínuo, unidade e dualidade” (cit. por Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1982, p.91) dos elementos/partes dispersas, fragmentadas, dissociadas e/ou clivadas do Eu, através da sustentação firme do caminho do conhecimento (tornar consciente) e acesso à efectivação da *posição depressiva*, aceitando e integrando o ambíguo/ambivalente (matriz criadora e fálica; materno e paterno) que visa a *autonomização/individuação* (no sentido de Mahler e Jung): “processo de individuação no decurso do qual os contrários se unem em nós”(ibid., p.92). Podemos pensar no simbolismo da *árvore* como o templo sustentor da alma, caminho de *ascende* entre o dentro e o fora, o mundo inconsciente e o consciente, o visível e o invisível: algo que sustém, liga e mantém integrado, que contém em si (totalidade) mesmo uma multiplicidade de possibilidades inerentes à condição e natureza do Homem, no qual o místico finta a “dualidade das aparências, alcança a realidade suprema, a Unidade original na qual (...) se identifica com Deus” (ibid., p.89); elevação/*sublimação*. A função do *símbolo* enquanto sinal da ausência e do inefável, aliado à dimensão/espço espiritual reforça a actividade simbólica e de criação artística. Modo de auto-estimulação intelectual e artística cujas influências diversas Xamánicas, indígenas, africanas, ou Orientais (o Zen, Budismo) possibilitam a integração de (re)leituras interpretativas, em busca de sentido(s).

Tal como os surrealistas nutria um fascínio pela arte primitiva e culturas arcaicas em geral e pela psicanálise Freudiana e Jungiana; de Freud impõem-se os conceitos das instâncias metapsicológicas e do inconsciente reenviam para o surrealismo e o apelo ressentido pelo inconsciente (e o seu carácter mitológico, ancestral, do qual derivam enfabulações universais) e/ou período (pré)arcaico, anterior ao desenvolvimento do pensamento organizado, consciente e racional (encontrado ou ilustrado no brincar infantil e nas culturas tribais), pela atracção pelo primitivismo e etnocentrismo enquanto emanção de material irracional, dos seus signos e ritos encontrados nas culturas e sociedades tribais (espelhada no *playing* “inocente” e naif das crianças) reveladora de conhecimentos arreigadamente sensíveis, profundos e verdadeiros

– o *core* ou a essência - acerca do mundo; conhecimento mediado pelo inconsciente, que autoriza o acesso ao material/contéudo velado/escondido, por desvendar, no que concerne as coisas e as experiências e vivências, já que o conhecimento racional ou consciente é enganador e baseado em falsos pressupostos e aparências (Rhodes, C., 1994). Numa entrevista com Selden Rodman no ano de 1956 disse: “Sou muito representacional durante uma certa parte do tempo, e pouco durante o resto do tempo. Mas quando se pinta a partir do inconsciente, é provável que as figuras apareçam. Acho que somos todos influenciados por Freud. Sou Jungiano desde há muito. (...) Pintar é um estado de existência (...) A pintura é a auto-descoberta. Todos os bons artistas pintam o que são.” Demonstra uma grande inadequação e análise dos aspectos formais da sua obra? Negação? Desmentido? Recusa do real? A pintura como afirmação de si e do self, forma encontrada de auto – conhecimento/desvelamento e descoberta, sob a égide da individualidade e expressão idiossincrática, espontânea, singular e inimitável.

10.3 Arte Labiríntica e Poética do Caos: à Volta do Caos Ordenado

Quando se ama o abismo é preciso ter asas.

Nietzsche

Um “*caos ordenado*” (Pollock) significa um caos delimitado, estruturado e complexo, acentrado, heterogêneo – lugar/espaco sem tempo – suspenso - de movimentos, de fluxos descontínuos e diversificados que se ligam e entrelaçam numa possível harmonia sublime, expressão do infinito/absoluto ou num deserto e vazio primordial, expressão do nada? “*Tout est chaos*”, cantava lacónica Mylene Farmer, sublinhando a pertença a uma “*génération désanchantée*”. Lugar de dissonância e descontinuidades, com vista à consonância e integração onde “importa agarrar a potência caótica antes mesmo que esta *degenere*, por assim dizer, num não-sentido (...) captar a dor como ruído de fundo, antes mesmo que a intensidade deste se dilua e se disperse”. (Couto de S.C., 1992, p.184). Vertigem do infinito ou do nada, vertigem ou espiral perturbadora e detentora de um imenso fascínio quasi hipnotizante, este *caos* em Pollock não nos parece todavia embuído de fatalidade ou ruína abissal, mas sim agente desbloqueador, acarretando características positivas, impulsionadoras e potenciadoras de possibilidades de criação e vida. Ou como do nada indiferenciado/nirvana, do vazio germina, brota e jorra vida, que potencia o narcisismo sanígeno (pulsão de morte e pulsão de vida).

“O que parece estar aqui em jogo não é taxativamente a ruína, o abismo, o *effondrement*, as *forças monstruosas* do caos, do jogo sem *Nomos* nem *Logos* (...) o que devemos evidenciar (...) é sim a sua dimensão *noológica*, o Noûs intensivo, potenciador e mesmo desbloqueante, a *negatividade* que viabiliza a diferença heurística e criadora”. Desta forma “as pinturas de Pollock, *alquimias* que registam o seu próprio modo de engendramento, a sua génese ou morfogénese de um *caos organizado*, os entrançamentos contínuos que estão na base desse caos, de uma turbulência que se constrói ou desconstrói, se dissemina e dissocia, se desvia. (...) Tal como o pensar, a pintura – *cosa mentale* não imita o real, antes revela-o (...) instaurando uma quase-origem matricial e reportando-nos à carne sensível do mundo, à primeira visão, às coisas primeiras, à semelfactividade dos objectos.” (*ibid.*, p.186-187). É a *capacidade negativa* que nos fala Bion ao citar Keats: “ refiro-me à Capacidade Negativa, isto é, aquela que permite a um homem ser capaz de permanecer na incerteza, mistério, dúvida, sem qualquer esforço irritável que vise alcançar facto ou razão”(cit. por Symington& Symington, 1997). Greenberg (1967) também refere esta capacidade em Pollock “ele podia ser duvidoso e incerto sem tornar-se desorientado, no que concerne a sua Arte” (in Karmel, P., 1999, p. 113). “Baudelaire definiu o conceito de génio artístico como uma mistura entre uma receptividade inocente, infantil, de uma criança combinada com a vontade/motivação e preserverança tenaz de um adulto. Se pensarmos na cor como inocência e a linha enquanto experiência então podemos considerar que pintar despoleta uma luta primordial para alcançar criatividade harmónica” (Lee Siegel, 1999). Como nos diz Leibnietzsche “ O meu Caos não engana: é ele a causa de que o Imenso age grandemente através de mim e até da minha carne” (cit. por. Couto, 1992/1994, p.194).

10.4 À Volta da Arte Labiríntica e dos seus Elementos Constitutivos do Vocabulário Pictórico: Pintura Desenhada pela Linha e o Dripping

Na pintura, a operação primária de movimento físico (...) é a linha, concebida não como o mais fino dos planos, não como uma esquadria, um contorno ou elo de conexão, mas como uma pincelada ou uma figura. Cada uma destas linhas, na sua transposição para a tela, pode estabelecer o movimento real do corpo do artista como uma afirmação estética.

H.Rosenberg

Movimento é vida

Leonardo Da Vinci

Acerca da primazia do carácter da *linha* em Pollock, uma *linha* que “não mais indica o topo/borda do plano”(Greenberg, cit. por Rubin, 1967/1999,p. 131), conseguida pelo desenvolvimento e aperfeiçoamento das técnicas controladas e planeadas de *dripping* (o gotejamento e o borrfar/salpicar de tinta líquida) que criam traços harmoniosos, recriando *totalidades-em-si*; linha considerada por muitos críticos de arte como uma das suas mais revolucionárias invenções e concretizações enquanto artista percursor de uma nova abordagem à pintura, na medida em que desta aliança entre esta (*linha*) e o uso sistematizado e metodológico do *dripping* providenciaram-se novas possibilidades de tipologização, qualidades e carácter atribuídos à linha/linearidade através das quais podia agora Pollock torná-la, no dizer de W.Rubin, numa “linha contínua e inquebrável, reiterada e perpétuada virtualmente e indefinitivamente” (*ibid.*, p.129). Um gotejamento controlado e manejado pode, então, engrossar, afinar e articular a linha consoante a sua vontade, de uma maneira anteriormente impossível de realizar, sem (quase) o arrastar deixado pelo pincel, traço-lastro, preferindo deixar um rasto/lastro do seus próprios movimentos do corpo *em acção*, engajado na pintura – *action painting* – cujo conceito de *acção* remete para *acção constitutiva da identidade* (Rosenberg, 1938); termo cunhado por Rosenberg, em 1952, após ter supostamente ouvido, em 1949, Pollock comentar a “supremacia do acto de pintar como uma fonte de magia em si”.(cit. por Orton, F. in Thistlewood, , 1993, p.174.). A *espontaneidade* pode, então, alcançar um novo nível, libertando o desenho e o traço de constrangimentos, e a linha/linearidade e/ou *caligrafia poética* Pollockiana (uma das suas invenções e *trade-marks*) pode alcançar novas variedades e possibilidades expressivas, riquezas que nos maravilham, despoletando e rescrevendo emoções que se situam entre a

subtileza, o lirismo poético e o espanto. (Rubin, in Karmel, 1999) F.O'Hara, em 1959, referindo-se às capacidades e competências de esquiçar, riscar e desenhar do autor “aquela capacidade espantosa de acelerar/activar/vivificar a linha pelo seu estreitamento, de a desacelerar ou lentificar pelo meio do *flooding* (irrigação/cheia), pelo meio da elaboração destes elementos simples” (cit.por. Rubin, in Karmel, 1999, p.129); a sua *caligrafia poética* ou *assinatura*, legado indiscutivelmente idiossincrático e reconhecível da sua *escrita-à-mão*.

Elaborou um *novo vocabulário e léxico pictórico* composto por padrões de tramas, ora agredados ora desagregados, sem foco específico na tela, tramas/teias labirínticas que raramente se adensam e se tornam opacas, abrindo a via da transparência e luminosidade num todo *holístico*. O seu engenho (*drippings*) depende da estrutura/ordem subjacente à composição, atreita a um mesmo *quantum* de intensidade cromática, textural - denominadores comuns padronizados, de modo a exponenciar de modo análogo - composição inter-ligada, em paralelo, com a acção de diversos *acontecimentos/eventos* (parciais) locais e pontuais, ligados, e integrados organicamente num todo coerente, e unificado com sentido. A harmonia e o carácter hipnótico resultante desse pulsar inerente as teias/tramas lineares em tensão (abrir e fechar e *push and pull*) e a sua rítmica e *musicalidade* assenta num balanceamento de forças agregadoras e desagregadoras, repetindo incessantemente encadeantes (assi)metrias. Imprime um carácter aberto, “open work”, processo criativo *em* contínuo, e a marca da *intencionalidade* e de uma comunicação narrativa, visando uma purificação/nivelação da pintura assente nos seus elementos essenciais cromáticos e na *planeidade* (C.Greenberg) ou *horizontalidade* (elemento ♀, *continente*). Para Fred Orton toda a abstracção visa uma depuração, purificação e eliminação formal, salientando e maximizando o seu conteúdo, para ser melhor expressado, exprimindo e comunicando os seus significados profundos (in Thistlewood, 1993, p.162).

A técnica do *dripping* ou gotejamento consiste em pingar e deixar escorrer tinta e/ou gotas de tinta sobre uma tela estendida no chão, na qual Pollock girava à volta, engajando-se activamente na pintura - o movimento, ritmo, cadência, corpo e gesto: *action painting*. Para tal usou tintas acrílicas ou esmalte, com ou sem brilho, em detrimento das tintas tradicionais a óleo, devido à sua fluidez, trazendo-lhe maior capacidade de expressão, adicionando-lhes uma panóplia de materiais diversos (beatas, areia, seixos, vidro, madeira, ferro) de origem orgânica ou industrial, acentuando assim o carácter textural de algumas obras deste período. Usou também riscadores de vários tipos, obtendo assim o carácter minucioso de algumas obras, desenhando ou escrevendo (filamentos/teias de linhas) sobre a pintura (*caligrafia* ou *assinatura* poética). Sem quase nunca tocar a tela com varas, espátulas ou facas, abandonou

quase totalmente o uso do pincel para criar os seus extraordinários efeitos cénicos, pela via da linearidade complexa, da ordem do irreal ou onírico. A pressão variada, aliada ao gesto da mão e à distância da projecção da tinta (o *abjecto*; explosão plástica) cria a *dimensão temporal* (embate na tela) e afecta a tela de forma idiossincrática (assinatura). Preocupado em reter na tela uma maior fluidez de tinta, pingou, gotejou, esborrifou, saplicou a tela/arena cénica com tinta, ora mais densa, ora mais fluída, cores esbatidas ou cores explosivas, formando teias, *tramas*, *tranças*, filamentos, *espirais* e arabescos de linhas, criando estruturas labirínticas e *entrelaçamentos* de padrões e texturas diversos e complexos. Dessa forma, torna-se notório (no quadro) o movimento ritmado resultante da sua *coreografia* ou do seu *agir activo* /acontecimento, assinalando o momento no *aqui-e-agora*, postulado para a eternidade (Pollock considerava as suas obras como um legado/descendência e contributo para o futuro). Essa imagem resultante desse processo embrincado possui, então, essa marca e mostra uma ritmicidade e ciclicidade próprias, ritmo esse que se explicita através das variações dos signos cromáticos e na densidade dos padrões texturais/tramas.

A extraordinária riqueza de variações e de ordenamento e alinhamento, da virtuosidade dos efeitos produzidos por Pollock dependeram de numerosas escolhas, criteriosamente pensadas e articuladas (até ao limite dessa possibilidade e controlo da situação), escolhas talentosas e engenhosamente unidas e (re)ligadas, (re)conectadas e interligadas em fila/série, que demonstram o grau de intensidade, empenho e concentração aplicada no exercício metodológico-processual (desenvolvida entre 1946 e até finais de 1947) implícito no acto de criar e/ou pintar: o grau de viscosidade e densidade da tinta; a rapidez e o maneirismo gestual ou a forma de gotejar/derramar a tinta (com maior ou menor densidade), podendo este o *dripping* ter efeitos de diversos, ocorrendo de várias maneiras distintas, tais como: o *dripping* ou o gotejamento; o *flooding* ou inundar/alagar/transbordar; o *flinging* ou o atirar/agitar/imprimir um movimento enérgico e forte; o *spattering* ou o borrifar/salpicar/deixar cair em gotas. Tanto a densidade da tinta como o modo de espalhar/derramar a tinta na tela/arena, com mais ou menor rapidez criava efeitos e resultados diferentes, mediados pelo intermédio dos instrumentos escolhidos para conseguir os efeitos desejados, (quase) sem tocar na superfície da tela (os próprios dedos, varas, varetas, paus, facas, seringas, pinceis, riscadores, colheres de pedreiro, entre outros). (Rubin, 1967/1999, in Karmel, 1999). A *dança a dois*, *inter* e *intra*-comunicação dinâmica e fluída entre o autor e a tela/arena ou *lugar* de *acontecimento* – diríamos antes *espaço potencial/transitivo* ou *área de experiência cultural*, (Winnicott, 1971/1975) - implicava uma progressiva aprendizagem de controle e domínio do manejação corporal – corpo engajado *na* acção – sobretudo nas telas

de maior dimensão, que surgiram três anos depois. O progressivo caminhar para o estilo *all-over*, inicia-se com a abertura à pintura mural (1947) e o abandono do cavalete, a par do seu *automatismo linear e pictórico* (tónica na energia e dinâmica de forças inerentes à expressão criativa e o surgimento de (quase)formas e/ou linhas imaginárias, predominantemente biomórficas, inseridas num tempo e espaço atmosférico ou aquático; elementos totais e/ou residuais provenientes do inconsciente, sujeitos e atreitos a um fio condutor, aglutinador) foram decisivos para a criação de uma Arte abstracta, nesse processo revolucionário de redimensionamento de escala física sem precedentes na pintura moderna/contemporânea; o seu “objectivo inédito visava não gerar uma imagística de objectos espontâneos, mas eliminar por completo a descrição, criar um objecto embuído, ele próprio, de energias afectivas” (Gooding, 2001/2002, p.69). Para poder “estar literalmente na pintura” (J.Pollock, 1947-48, cit. in Karmel, P., 1999, p.17), imperativo da criatividade e autonomia, cujas pinturas eram consideradas como objectos qualitativamente autónomos e detentores de dinâmicas intrínsecas e idiossincráticas; produtos da acção ou engajamento activo do *ser* e do corpo *na* própria pintura, que necessitavam de ser expressas numa tela : “Quando estou *na* minha pintura não tenho a noção do que estou a fazer. É apenas após um período de “familiarização” que eu vejo o que criei. Não tenho receio de fazer alterações, destruir a imagem, etc, porque a pintura é dotada de vida própria. Eu tento que ela irrompa/flua” (Jackson Pollock, *ibid.*, p.17). A “dissolução e a dispersão do objecto implícito” é levada para um outro nível, em quase todas as composições que caracterizam o *período clássico* do autor, nomeadamente as que se designam de *drip-paintings*; traduzem-se em “complexidades omnipresentes” (1947 a inícios de 1950), onde as “agonísticas formas figurativas e quase figurativas da sua obra inicial (elas próprias engendradas a partir de um automatismo pictórico) emergem num furor espantoso de linhas curvas e rectas, de arabescos, salpicos, derrames, manchas, borrões, pingos e volutas intrincadamente entrecruzados” (Gooding, 2001/2002, p.69). Para traduzir uma ilusão de movimento (hipnótico, em Pollock) usa traços rápidos e enérgicos, cenário de vitalidade, criando uma tensão antecipatória, de modo a estimular e induzir no receptor a vontade de completar mentalmente essa acção. Expressão deliberada (pelo gesto, traço, cor, etc) de emoções/afectos subtis, representados ora inconscientemente ora conscientemente (*PS-D*)?

10.5 À Volta da Arte Labiríntica e dos seus Elementos Constitutivos do Vocabulário Pictórico: Escala, Planicidade, Horizontalidade, All-over

*É a tensão inerente à planeidade construída e recriada da superfície
que produz a força da sua arte.*

Greenberg

A verdadeira qualidade da obra, que faz dela única, prende-se na intenção de despoletar (sobretudo nos quadros de grandes dimensões), tal como nos quadros dos grandes mestres (El Greco, Tintoretto, Miguel-Angelo, Picasso) o efeito da incomensurabilidade sublime com base na *escala*, na sua *planeidade* ou *planicidade* e *horizontalidade* (elemento ♀) na plenitude e totalidade pictórica, no impacto, ora vibrante, disfórico, ora ténue e subtil do uso e manejo da cor enquanto expressão dos afectos, acentuada pela trama/textura acrescentada (viscosidade da tinta, materiais acrescentados) ou pelo uso complexo mas ímpar, sublime, da linha/linearidade étérea e pueril, acentuam o carácter mágico, romântico e lírico (ingénuo) – vago e *impressionista* nas impressões do domínio das sensações e da cor, quando subtil: “a emoção vaga, a ideia nítida”(F.Pessoa) mas *expressionista* no domínio das emoções, afectos e impulsos, num aglutinar de miríades possíveis, representadas pelo fluxo ritmado cíclico, contínuo e perpétuo, hipnótico - e a presença da *abstracção subjectiva* Pollockiana; a magia e a expressão da presença esmagadora e irresistível do espaço/lugar e tempo (que paira) dos afectos e da presença (física) de *Si*? Prender-se-à com a intenção, consciente ou inconsciente, de nos pasmar e maravilhar reiteradamente (através da monumentalidade da escala e seus efeitos hipnóticos) e nos levar a uma intencionalidade implícita ou explícita de “induzir sentimentos transcendentais de temor e pasmo face ao milagre da existência” ? (Gooding, 2001, p.71) E ao êxtase? E, simultaneamente, à comunhão deliberada ou não, do belo, do subtil e do sublime? Encontra o equilíbrio do contraponto oscilatório e periclitante entre a delicadeza e sensibilidade do olhar e a destreza e violência do gesto, imediato ou lentificado. “A ordem é o prazer da razão mas a desordem é a delícia da imaginação” diz-nos Paul Claudel. D.Meltzer refere o conflito estético como “ impacto com a beleza do mundo, a sedução inquietante da harmonia fusional (bébé/mãe/homem/universo)” (Malpique & Sarsfield Cabral, 1990, p.42) ou a primeira experiência de fruição estética (Mancia) transposta na tela/arena/ecrã projectivo?

A aparente simplicidade das suas obras abstractas fazem parte do espírito da época, cuja tendência abstracionista e a-figurativa reflectem um abandono e afastamento da pintura

formal, figurativa, rejeitando a perspectiva, a tri-dimensionalidade e seus efeitos de volume e profundidade, o claro/escuro, a figura/sombra : todas as referências inerentes ao formalismo clássico. Neste sentido este pintor pertencente à dita Escola de Nova Iorque foi um precursor e criador de novas formas de expressão de si e artística, ” recusando a figuração e a narração, preferindo a experiência e a arte da sensação” (Deleuze, 1984 p. 100) e o impacto, na sua iconografia pictural, da primazia da cor e do gesto, reflectindo a sua qualidade de *sinuosidade linear*.

Arte poética, espaço bi-dimensional ou *planicidade* (herança cubista) lugar de expressão livre da acção e/ou engajamento agido de uma expressão pulsional/ verdade singular ou existencial, as suas obras, particularmente as suas *drip paintings*, são, na sua essência, verdadeiras experiências emocionais, na medida em que não podem ser totalmente entendidas através da elaboração mental mas sim sentidas e apreendidas parcialmente pelos sentidos, quando nos deixamos embrenhar nas mesmas (Siegel, 1999). Ou nas palavras inspiradas de Parker Tyler (1950) Arte :” para ser observada de fora, de uma vez só, como um mero espetáculo de padrões entrelaçados, da mesma forma que contemplamos os Céus com os seus labirintos invisíveis de movimento oriundos, em tempo cósmico, das revoluções das estrelas e dos universos infinitos” (in Karmel, 1999, p. 67).

A sua obra *all-over* é, na nossa perspectiva, uma tentativa de *mentalização* pela via libertadora da expressão pictural/artística, devido a incapacidade de elaboração pela via da palavra. Expressão liberta e materializada na tela/cena, representante do mundo/vida/universo, apogeu da *planicidade* circunscrita e delimitada pela tela (mas que poderia repetir-se eternamente, num movimento contínuo e perpétuo).Lugar no qual “o conteúdo deve dissolver-se tão completamente na forma que a obra, plástica ou literária não se pode reduzir, no todo ou em parte ao quer que seja senão ela própria” (Greenberg, 1988 cit. por Midal 2008, p.67). Estas pinturas atraem pela sua tentativa de aceder à intemporalidade, num movimento sem princípio, meio e fim (infinita em contínuo, como a *fita* de Moebius), retratando a própria natureza através da expressão de um ciclo dinâmico (de forças e energias) que se auto-regula como um sistema encadeado de ritmos e movimentos cadenciados, repetidos e padronizados segundo uma ordem velada e implícita; ordem cujas leis não são visíveis à superfície das coisas: um “ *caos ordenado*”, nas palavras do próprio Pollock. A tela, mergulho na *unidade* ou *unicidade* “torna-se uma vibração simultanea que nos dá a impressão do absoluto no acto de pintar, da imersão total do artista neste acto” (Irving Sandler cit por Midal, 2008, p. 75). A composição dinâmica do seu trabalho e processo criativo assenta no binómio acção/contemplação, elevando-se devido à sua liberdade e originalidade estética, formal e

criativa. As suas inovações formais e técnicas são a manifestação do “espaço do presente”, (Golding, 1994, p.333) gesto que “traduz um sentido impetuoso da natureza” (Argan, 1988/1995, p.73) arte de inefável beleza e de uma “ternura metafísica” (Fernando Pessoa) que dá corpo e substância ao abstracto.

10.6 À Volta da Arte Labiríntica e dos seus Elementos Constitutivos do Vocabulário Pictórico: ordem velada do labirinto, espiral e trança/trama: entre a dispersão e a integração

Parker Tyler (in Karmel, P., 1999) criador da metáfora o *labirinto infinito* (na sua recensão crítica destas obras “clássicas”) relembra, em 1950, que este é um *labirinto em contínuo*, sem entrada, sem saída e sem resolução (o limbo?) ou, paradoxalmente, “movimento automático de libertação, simultaneamente de entrada e saída” (cit. por Tyler, P., in Karmel, P., 1999, p. 67), pois nem se poderia saber ao certo se o seu autor era o detentor da *chave/segredo* para o seu próprio enigma/*caos*. *Labirinto* composto por toda uma organização/disposição inter-dependente, exponencialmente complexa, de diversos labirintos, infinitos e encerrados em si mesmos (becos sem saída), que se intersectam e se sobrepõem. Paradoxo da nivelção/simplificação formal aliada à complexificação do manejo das pinceladas de tinta : “Temos uma desordem deliberada composta de hipotéticas ordens escondidas ou múltiplos labirintos”(ibid., p. 66); Arte da conciliação/integração dos opostos ou do paradoxo: *Arte labiríntica* ou a *Poética do Caos*. Estas estruturas labirínticas, cuja linguagem abstracta, hieróglifica, representação *caligráfica* (assinatura) da sua imagística ou narrativa mural, nem sempre passível de ser descortinada, sugerem um *caos ordenado*, paradoxo do “*Ser no não-ser*”(ibid., p.67) ou *nirvana* experiencial - *gnose* da vacuidade (Riffard, P., 1983); “supremo apaziguamento” dos vícios/paixões - *Ps -D?* - ou “extensão do Eu no Ser” - *D* - (cit. por Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1982, p.471) : segundo as doutrinas do Hinduísmo e do Budismo, não um retorno ao *nada* primordial/*grandevazio* indiferenciado mas sim a libertação do Ser dos constrangimentos terrenos, *iluminação* pela via da *ascese* ou *sublimação* (ibid.). *Caos ordenado* ou ordem subliminar que norteia o *caos* destrutivo e desorganizador e lhe atribuí sentido e significação, ordem e organização formal, num todo coerente e integrado. *Labirinto – barreira-de-contacto* ou *filtro protector* que possuiu um “objectivo iniciático”? (cit. por Riffard, P., 1983/1993, p. 204) ou *viagem iniciática* (oscilação *PS - D*) ao centro de *si/core*, escondido, velado, à sua *cripta* – ao inconsciente profundo, arcaico, telúrico, ctónico ou ao *templo divino interior* após um processo longo, no qual se chega com concentração e se intenta reencontrar a *Unidade* ou *Paraíso Perdido, estado de*

graça - alusão à relação idealizada com o objecto de amor materno - (plenitude/*completude narcísica*) que implicaria a transformação do *Eu* pela ressurreição/renascimento ou passar das Trevas à Luz (tornar consciente, de *thanatos* a *eros*, tolerar a depressão, a dor e a frustração inerentes à *posição depressiva* e restauração/*reparação* do objecto interno, pela elevação/*sublimação* ascensional/psíquica): é o prenúncio de algo precioso, sagrado, que tem de ser preservado e/ou resgatado do *mal*, (pulsões agressivas, destrutivas e de aniquilamento) do intruso (problemática narcísica) para que o *iniciado* possa ser “digno de aceder à revelação misteriosa (...) como que consagrado (...) a maneira de penetrar, sem se perder, nos territórios da morte (que é a porta duma outra vida) (...) Função mágica (para os cabalistas e alquimistas) da via ascético-mística: concentrar-se em si mesmo (...) a ida e o regresso seriam o símbolo da morte e ressurreição espirituais.”(cit. por. Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1982, p.395) alusão às crenças e ritos simbólicos místicos e xamanicos, rituais à luz da teoria Jungiana (ciclos iniciáticos/processos de gestação/fecundação, morte e renascimento emocional, espiritual e psíquico, para que ocorra a plena integração da *anima* e *animus* e suceda a *individualização*. O *labirinto* (*Ego-pele* ou *envelope psíquico/filtro delimitador?*) seria a união formal dos elementos compostos pela *espiral* - *arquétipo* ♀ da fecundidade e vida (*eros*) - e da *trança/trama* - *arquétipo* ♂, solar, fálico.

A *espiral*, forma perfeita em si mesma - *plana*, hipnótica, regressiva, arcaica, telúrica; de fora para dentro, involutiva/passiva ou *helicoidal*, progressiva e expansiva, centrífuga, de dentro para fora, evolutiva/activa, que representa a evolução e a continuidade (estabilidade e capacidades adaptativas) unitária do *Eu*/estados egoicos, espelhada em movimentos ordenados que se coadunam com a mudança, “signo do equilíbrio no desequilíbrio”(*ibid.*, p. 304) periclitante do *Eu/self*. Evolução das forças geracionais antagónicas da criação, em rotação. A *espiral dulpa* evoca as duas direcções (nascimento e a morte ou morte e renascimento sob a égide da transformação). A simbologia da *espiral*, cósmica, é “evocação de forças ou estados, simboliza emanção, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica, mas em progresso, ligada ao simbolismo cósmico da Lua (...) erótico da vulva (...) aquático da concha, da fertilidade” representa os ciclos rítmicos evolutivos e repetidos e “a permanência do ser sob a fugacidade do movimento (...) das flutuações da mudança”(*ibid.*, p.303-304) ou a emanência da temporalidade, num espaço determinado (elementos Pollockianos) que assegura a permanência e constância do *Eu* (treino-esquiço da *constância objectal?*). Ou sob um prisma Jungiano, *arquétipo* (trans-cultural) que simboliza a viagem de retorno da alma ao seu lugar/destino.

A *trança/trama*, elemento ♂, solar, fático, provida de força viril e vitalidade, evoca a mesclagem, a correlação ou interdependência, de carácter fechado, encerrada em si mesma - em oposição à *espiral* - tendencialmente involutiva ou estagnação/fixação em *Ps* ou em *D*, consoante o estado psíquico e desenvolvimental em que se encontre o sujeito. A *espiral* (elemento ♀, lunar; involutiva e/ou evolutiva: oscilação *Ps - D*), representação do *infinito* sem fim nem começo (tal como as *drip paintings*), atemporal (*espacialidade* e *temporalidade* características qualitativas destas obras), enredado, e pela *trança/trama* (elemento ♂, solar, fático, cristalização/fixação dos estados mentais em que o sujeito se encontra, ora em *Ps* (mais regressivo), ora em *D*.) “infinito do eterno retorno” (*ibid.*, p. 396). Desta união/conjugação (integração) antitética e antagónica nasce o *entrelaçamento* – fio condutor matriarcal/ordenador; rede/sistema complexo de inter-relações e inter-conexões activas (tal como a dinâmica inerente ao psiquismo ou a *ordem escondida* da vida ou da natureza) de apoio e sustentação, pode representar a existência de um pensamento complexo em busca de expressão adequada; símbolo ♀, fecundo, aquático, representa o *continente materno* ou o princípio gerador da vida/*eros* “ondulação do mar (...) vibração do ar (...) vibração seria a própria natureza da acção criadora, da energia e de toda a existência”(*ibid.*, p. 286) que sugerem a integração dos princípios antagónicos ou forças contraditórias emaranhadas, numa unidade globalizadora (passar de β a α ; integração das partes clivadas/dissociadas do self; de *Ps* a *D*), pelo processo de *reparação* e transformação (do Ego), com maior ou menor sucesso e viabilidade, tentar colmatar falhas e déficits narcísicos (a *falha básica*) – o *paraíso perdido* - e traduz-se um desejo de retratar e simbolizar a dinâmica antagónica, complexa e imbrincada do pulsar da vida e da natureza (e do seu *Eu/self*) e o *infinito* através do imaginário pictórico, visual e iconográfico, embuído de signos e símbolos com significado - num *dança* ora regrediente, ora progrediente (oscilação *Ps - D*) entre um funcionamento psíquico tendencialmente mais evoluído e genitalizado (*D*; processo secundário) ou mais arcaico, pré-genital (*Ps*; processo primário): o *caos ordenado* (síntese de ambos). Como nos diz Segal (1991/1993) “ não pode haver arte sem agressividade, assim como não pode haver arte sem reparação”.

Ordem (implícita e oculta) nesse *caos* que evita a fragmentação, a desunião, o desligamento, a dispersão ou a dissociação; ordem que tece teias e tramas de ligação, (re)conexão e transformação de elementos β (imagens mentais, em elementos α (desintoxicados, toleráveis e passíveis de serem pensados e elaborados). Elementos β provenientes do *nirvana* - pertença do instinto de morte/*thanatos*, sendo “a tendência radical para levar a excitação ao nível zero” (p. 465). Laplanche e Pontalis (1967/1970) – e tende à

integração ou estado de graça, ao *absoluto*. “Salva-se” assim, o poeta lírico, ou nas palavras de Delgado (2006, p.157), acerca da fragmentação cubista: “*Mas enquanto que as fracturas da arte psicótica permanecem isoladas, a fragmentação cubista é resolvida por uma “coerência em profundidade” (Ehrenzweig, 1967/1974) que pertence a um nível mais profundo da experiência. Isto é, se há dissociação, ela é só superficial e consciente, porque, no plano profundo, inconsciente, existe integração*”.

Bion (cit por Fuller, 1983, p.244), acerca da natureza do espaço interno e as suas (+ ou -) possíveis realizações «sugere que certos conceitos geométricos, como as linhas, os pontos e o espaço “derivaram não de uma realização de um espaço tridimensional mas de realizações da vida emocional”. Defende que o conceito geométrico de espaço deriva de uma experiência “do espaço onde alguma coisa estava” e pode ser aplicado para significar ideias como a de que “a sensação de uma depressão” é “o lugar em que estava um seio ou outro objecto perdido”». A capacidade de tolerar o novo, o desconhecido, a dor e a frustração é crucial para um espaço interno sadio (Bion, 1970).

XI À Volta das Obras Clássicas Pollockianas: Da Desintegração/Dispersão à Integração ou Caos Ordenado

I am Nature

J.Pollock

Segundo autores como Mel Gooding (2000/2001) e Ellen Landau (1989), críticas de Arte, a grande maioria dos quadros criados por Pollock em 1947 indiciam, já pelos seus títulos, a noção em Pollock da existência, nas suas obras deste período (1947/50) da dialéctica dos opostos, das contradições dicotómicas análogas à natureza que imprimiram dinamismo, força e energia excepcionais às suas composições, aliados à presença afectiva e física ressentida nas obras, com base na plenitude pictórica, a-figuração e efeitos de escala, cénicos, independentemente do tamanho real do quadro. A tela, registo da expressividade do acto de pintar, *espaço potencial /arena* no qual se realizava um *happening* ou *evento*, *agido no aqui-e- agora*, regista um entrelaçamento de *tempo* e *espaço*.

Em obras como *Galaxy* (tema *astral*: dezenas de infimas gotas de cor espalhadas pela superfície da tela, ao qual adicionou gravilha para conferir densidade e textura ou uma *noite estrelada*) *Comet*, *Reflection of the Big Dipper*, ou *Phosphorescence* (diferem de *Galaxy* pelo maior fluxo ininterrupto, em contínuo, de linhas, teias, *tramas/tranças* e/ou *espirais* de

pigmento utilizado com as técnicas de *dripping*) denota-se a sua “identificação subjectiva com os fenómenos naturais do cosmos ordenado” ou composições líricas, musicais, enlevadas, que retratam um *caos ordenado*, ora inerente ao mundo/espaco aquático, ora atmosférico, tendencialmente biomórfico, temas atmosféricos, astrais ou oceanicos de inefável beleza, harmonia, homogenia e até tranquilidade, momento captado e eternizado na tela/imagem fotográfica – o mítico, religioso/espiritual; o *sublime* e a sua presença afectiva (subjectividade pontuada pela cor), desencadeando sentimentos transcendentais, de incomensurabilidade que nos comovem e emocionam. Já em *Alchemy, Sea Change* e *Full Fanthom Five* “sugerem uma pretensão hubrística a poderes idênticos aos do mago Próspero sobre um mundo em fluxo contínuo e entrópico” (Gooding, 2000/2001 p.70) ou a tentativa de ordenar, manipular, captar, transformar, dar sentido e integrar um *caos interno* (partes clivadas, negadas, dispersas ou dissociadas do Eu/self), potenciando sensações e sentimentos de pasmo, desagrado ou desconforto – o *abjecto* - face a alguma violência expressa (presença física e afectiva), pelo manejo da linha/trama labiríntica e/ou pela explosão da cor e dos ritmos/ciclos em contínuo, arte “hérética” eternizada na tela. Segundo Barnett Newman, precursor do “novo movimento” de “abstracção subjectiva”, esta nova arte, religiosa, empenhada em sublinhar valores e objectivos “nobres e simbólicos, estava empenhada no sublime (...) através dos símbolos irá captar a verdade básica da vida, que é a sua percepção da tragédia” (*ibid.*, p.71). ou nas palavras de Dr.Henderson (o seu primeiro psicanalista) “ compulsão em pintar o aspecto interno da sua vida” (cit. por Landau, E., 1989, p. 90), compulsão atreita às leituras e interpretações Freudianas e Jungianas.

Sentia-se profundamente inspirado pela horizontalidade, pelo espaço amplo e aberto e imensidão oceânica de Long Island, Hamptons, onde residia desde o seu casamento com Lee Krasner, em 1945. “Lavava-lhe a alma” e dava-lhe a força propulsora e liberdade para criar, tal como as paisagens do Velho Oeste, libertando-o gradualmente dos constrangimentos ligados à antiga obrigatoriedade de representar ímplicitamente os conteúdos simbólicos (totem, máscaras, arquétipos, *anima*, *animus*, etc.) tais como o *novo Eu* gerado pela junção arquétipal ♀♂ ou *anima* e *animus*, em busca do símbolo encarnado, renascido sob o *totem*/máscara provinda dos ritos primitivos e arcaicos dos ameríndios (Curnier, A., 2008), bem como as forças vitais do cosmos, abrindo a via para as suas composições abstractas, representações e simplificações conceptuais da natureza e dos seus fenómenos, de temas astrais, atmosféricos ou oceánicos introjectados e assimilados, explorando as potencialidades expressivas da cor, inspirando-se em Matisse (pré-fauvismo), Picasso ou Miró, apresentados pela mediação da *dança a dois* coreográfica ou *dança/transe* ritualística xamánica.

A experimentação gradual desta nova linguagem pictórica e estilística levaram-no a aprimorar e apurar o foco e a qualidade das suas obras, que passaram, em geral, de um estilo mais emaranhado/labiríntico fechado aliado à explosão de tensões/forças pelo uso de uma juxtaposição/sobreposição complexificada de linhas/teias/tramas entrançadas para uma gradual depuração estilística ou nivelamento formal, procurando controlar e dominar ainda mais os efeitos de tinta na tela, desenvolvendo composições (a meio de 1950) cujo resultado se torna simples, étéreo, enlevado, gracioso, desvolto, delicado ou revestido de ínfimas sutilezas: a tendência para uma maior estabilização do Eu, a integração das partes clivadas/dissociadas/negadas do Eu, das pulsões de morte/agressivas desarticuladas e violentas e dos elementos desintoxicados, transformados e contidos (pela capacidade de *rêverie*), num adequado *continente/contéudo* (e *aparelho-para-pensar*) em (*pensamentos α*) elementos anteriormente inorganizados e em *dispersão* (Ps) agora reparados, organizados, integrados e sublimados em representações simbólicas (D)? Movimento de vai-e-vém contínuo, numa *coreografia*, da desintegração à integração/ordenação, entre processo primário e processo secundário, sendo o *caos ordenado* a síntese de ambos os movimentos oscilatórios. Falamos de *condensações* (no sentido pictórico e psicanalítico), focos/pontos de energia, tensão e concentração, fluxos de energias contraditórias, agregadoras e desagregadoras (*push and pull*), dialéctica dos opostos que revestem a superfície/tela/arena e lhe aferem um estado de tensão (explosiva ou contida; perciclitante ou estabilizada), “fórmulas síbilinas que recordam a magia e a alquimia” obras *apocríficas* de remoinhos furiosos, ou lírismo hamónico e pueril, fruto da *condensação* e *aglutinação* de campos magnéticos transpostos em forças psíquicas manifestadas na tela, lugar de interacção mística, íntima e profunda, ponto de contacto (*área potencial transitiva*, de experiência) com o inconsciente.

Nas suas composições abstractas, verdadeiras criações geniais *Full Fathom Five* (1947), *Cathedral* (1947) e *Comet* (1947), trio de formato médio, similar em termos iconográficos, é notória a influência e “narração” através do *automatismo psíquico* (influência surrealista), na medida em que são representadas as pulsões/forças pulsionais inconscientes que afloram à superfície, e o seu lastro, sendo retratadas como algo subjacente e inerente ao real e quotidiano, produto da modernidade e contemporaneidade. Pulsar do *id* e pulsar do mundo/vida (*eros*) que flutua e/ou sobrevoa à superfície das coisas/real. Este trio de composições que representam o inconsciente nas suas variações temáticas – “o inconsciente como origem da Arte”, nas palavras do artista - não são repetições, a nosso ver, mas mais

correctamente, temas com variações infinitas - que indiciam a compulsão reiterada do impulso de tentar recriar o objecto, feita de vontade insatisfeita, numa tentativa de aceder (como a *recherche du Temps Perdu* em Proust) e consolidar a *posição depressiva (D)*, pela tentativa de *sublimação*, e assim reencontrar o objecto originário de amor (perdido) e a completude narcísica (*paraíso perdido*) (in Decobert, S. & Sacco, F., 1995/2000) - algo comum e transversal ao *período clássico (drip paintings)* em apreço. A vontade e necessidade de fusão/união simbiótica com a pintura (expressa pelo autor) é procurada conscientemente (além de ser necessidade imperiosa do inconsciente) no diálogo contínuo e interactivo presente no momento criativo. A superfície/tela já não é passiva, receptáculo vazio (materno) à espera de ser preenchido (*continente sem conteúdos?*) mas sim provida de vida, sendo o contraponto activo do artista, investido com o poder fálico (que lhe inflecte vida, *eros*, depositando aí os seus *conteúdos*) (Emmerling, 2008; Landau, 1989), espaço/lugar *potencial e transitivo* (Winnicott, 1971), lugar onde intenta *reparar e restaurar* o (bom) objecto e o Eu/self (Klein; Chasseguet-Smirgel, 1984), através do processo de *sublimação* (tentativa de): “Um dar e receber fácil” (J.Pollock) transposto na “dança a dois”(ibid.), movimentos embuídos de energia/fluxo livre provindo do imaginário, vocabulário pictório imagético inconsciente do qual emana “directamente” (*processo primário; Ps*) ou estabelece uma comunicação no imediato – *aqui-e-agora* - com a tela/*arena* (mediador transitivo e/ou *área* experiencial *transitiva*, lugar do *processo terciário* do pensamento, no dizer de P.Noy ou Arietti?) onde Pollock *age* ou *actua*, após prolongada deliberação acerca da composição ordenada (*processo secundário; D*). Interessava-lhe o método/técnicas específicas de tensões aplicadas apenas porque surtiam os resultados desejados :” Naturalmente, o resultado é o que interessa (...) desde que alguma coisa seja dita (...) uma afirmação”. Em 1948, aquando o processo de abstinência alcóolica (que lhe permitiu criar as famosas obras, até meados de 50), cada vez mais surumbático e retirado em si mesmo em público mas profuíco, realizado, com grande satisfação e força dinâmica criativa propulsora da energia vital que demonstrava no decorrer do processo artístico, diz-nos que “A técnica é o resultado de uma necessidade. Novas necessidades pedem novas técnicas. Controlo total - negação de o acidente -Estados de ordem - intensidade orgânica - energia e motivação - tornar visível - memórias aprisionadas no espaço, necessidades humanas e suas motivações - aceitação” (J.Pollock, sem data, finais de 1950?). Segundo Hans Namuth (fotógrafo) em 1950, o segredo para entender J.P. reside na transformação observada para chegar ao estado “mágico” de *transe* (ainda as influências xamánicas), no qual se tornava *Um* (retorno ou mergulho no *nirvana, caos primordial?*) com a pintura (fusão e/ou *incorporação* do *objecto?*) que implica total abegnação, concentração e

envolvimento, abertura, baixa das defesas e auto-transformação (ou *transmutação*) ritualmente induzida (como no *transe xamânico* e o uso do peyote) aquando do seu processo metodológico criativo e de criação artística (valor terapêutico da Arte): mudanças físicas e psíquicas “dramáticas”, das quais se ressentiam as tensões antecipatórias e as explosões de tinta. (Landau, 1989).

Full Fathom Five – 1947: Mar, misterioso Mar...

Aquando um workshop de restauro do museu, foi desvendada, via exame rx, uma figura a tinta de chumbo debaixo da textura das camadas de cor. Deduz-se que a colocação e disposição dos objectos (pregos, chaves, entre outros) utilizados nesta composição organizou-se de acordo com essa figura oculta, submersa: representação do inconsciente pela mediação experimental entre texturas e camadas de tintas empastadas e acentuadas, apelando à dimensão táctil. Ora numa possível leitura Jungiana, pressupõe-se que algo está subreptício, velado, simbolizando o que está subjacente, escondido sob o *limiar* das primeiras camadas. Estas podem equivaler às primeiras camadas sob a superfície das coisas, sob o *limiar* da consciência, estando velado o equivalente ao inconsciente ou a “verdade” oculta, que terá de ser interpretada ou (re)integrada e desvendada para fazer e dar sentido e coerência no presente/consciente. O título foi escolhido pelo escritor Ralph Manheim, vizinho de Long Island e tradutor das obras de Jung; trecho extraído da comédia *A Tempestade*, Act. I, cena ii, de Shakespeare, declamado por Ariel aquando do naufrágio do navio: “Full Fathom five thy father lies/ Of his bones are coral made / Those are pearls that were his eyes / Nothing of him doth fade / But doth suffer a sea change / Into something rich and strange.” verso (riddle) que alude à figura velada sob as manchas de tinta, versos incorporados em *Ulisses* de James Joyce (1922), mostram uma linha paralela condutora, nas obras de ambos (Landau, E., 1989), uma *ordem velada* entre a prosa que tudo contamina e apropria, feita de colagens (fragmentação/dispersão) em Joyce (e em Pollock) com as suas juxtaposições e sobreposições (aglomerações/aglutinações) que desafiam o cânone literário e as regras vigentes. Ambos artistas irreverentes, inconformados (*pensamento divergente* ou *Ps*), oscilando entre a actividade dispersiva (*Ps*) e integrativa (*pensamento convergente* ou em *D*) - “contrapontos de fantasmas oníricos que correm sob a superfície e ligam as constelações de palavras numa corrente hipnótica ininterrompida” (Ehrenzweig, cit.por Delgado, 2006, p. 153). Ambos ousaram desafiar as regras do *establishment*; ambos apologistas da máxima da expressão acima de tudo ou, no seguimento das ideias de J.Joyce, o contraditório e paradoxal

desvio da ordem das coisas, linguagem subversiva, caótica na qual um segmento/palavra significaria a coisa-em-si e uma miríade infinita de possibilidades paradoxais: “a linguagem estilhaçada, fragmentada e hermética de James Joyce é do tipo esquizoide” (Delgado, 2006, p. 152). De facto a sugestão do tema marítimo – o *mar* e o *oceano*, símbolos Jungiano para o *inconsciente colectivo: o mar - continente materno, ♀, lunar, Deusa-Mãe, fecunda e símbolo dinâmico gerador da vida/eros, símbolo místico do mundo primordial, ilimitado; representa a transitoriedade e a ambivalência* (Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1982), *Mãe de Água*, símbolo dictómico de *integração e desintegração: as capacidades de transformação e recriação/renascimento ou individuação* que conduzem ora à *reparação e sublimação* ou à morte; do emocional e dos afectos) - advém dos verdes e azulados, que nos reenviam para as cores e a vibração dinâmica do imenso *oceano*, aliado ao *entrelaçado* de camadas de tinta e texturas de teias/tramas juxtapostas e/ou sobrepostas, da superfície encrustada, reproduzindo, numa inovadora *teia espacial* (revestida de intensidade e condensação de forças) movimentos oscilatórios e ondulantes (do *mar*) intensos e densos, o fluxo das correntes (forças antagónicas de vida e de morte) sob brilhos velados, espelhados (o branco e o prateado) ou reflexos de luminosidade nas águas escuras e misteriosas (o inconsciente telúrico, o lado materno ctónico?). O *oceano*, tal como o *mar*, símbolos do grande vazio ou *nirvana*, do ilimitado e indistinto *caos* arcaico e primordial, mas também da *essência Divina* ou do *Tao* (*ibid.*), essência fundadora do mundo. Nota-se que muitas das camadas superiores de tinta são criadas por linhas/filamentos de tinta escorrida preta ou prateada cintilante. Da cuidade análise das suas texturas verifica-se que uma grande parte da superfície encrustada de tintas foi executada com a aplicação de pinceis e varetas ou riscadores, o que cria o efeito cénico/visual de contraponto angular ao entrelaçamento de ondas oscilantes, criando a ilusão de movimento. A introdução experimental de objectos (três dimensões) mostra a influência das suas motivações escultóricas (agora do espaço, tramas e texturas) iniciais (tencionava, na escola secundária, seguir escultura, estudando mais tarde, nos anos 30) aliadas à plasticidade recriada. A sua intenção seria a de recriar/retratar tesouros enterrados nas profundezas do oceano, corruídos pela usura do tempo e do mar e a recriação, textural, plástica, eminentemente sensorial e táctil desse *oceano*, através das múltiplas e densas camadas de tinta, de colorações variadas sob véus de linhas/*tramas/tranças* pendulares que se balanceiam a ritmos cadenciados, girando e rodopiando em meadas de remoinhos enredados ou em *espirais* emaranhadas, *entrelaçadas*. Retrata, também, as profundezas dessa imensidão oceânica azul e verde pontuadas pela evocação reminisciente da luz solar - símbolo ♂ - (espelhada) e da sugestão de fendas (Landau, E., 1989) ou rachas sombrias, escondidas,

veladas (reenvia para o carácter sexual do ♀ e para o inconsciente arcaico), através das pinceladas éterea a vermelho, amarelo, azul e roxo, remetendo para as associações Jungianas entre as cores, os *tipos psicológicos* e o *processo alquímico* e transmutacional dos elementos (Jung, 1936, 1920/1950): o *vermelho* para traduzir emoções, sentimentos; o *amarelo* intuição ou insight perspicaz; o *azul* associado com o pensamento (função α); o *púrpura* ou *roxo*, cor (nas suas derivações) da religião Cristã ou emanção mais próxima do Divino, Espiritual ou Sagrado. Reprodução/representação – sob um novo pulsar/linguagem pictórica abstracta, expressão dos sentidos, das emoções e dos afectos (tanto impressionista como expressionista) - dos estados de alma e do psíquismo (clima ansiogénico e negro, lado *lunar*) do campo magnético de forças antagónicas, do espaço aberto oceânico, a sua horizontalidade: de calma (aceitação, conhecimento ou D, integração e estabilização do *Eu*) ou agitação turbulenta (travessia perigosa desse *mar* sem fim - *Ps*, *desintegração* ou *desorganização* necessária à *consolidação objectal* e *D* - que condiciona a chegada à *margem* ou *gnose/D/integração*) de forças complexas e subversivas que o impulsionaram a criar, tal como um expressivo e tumultoso Turner?

Em *Alchemy*, 1947, destaca-se, primeiramente, o óbvio interesse pelo ocultismo, esoterismo, magia e alquimia e xamanismo (profunda compreensão cósmica e união/comunhão mística com o universo, captação intuitiva das suas forças antagónicas, leis, ordenações, ciclos e ritmos; visão holística), primitivismo e budismo zen/orientalismo – misticismo fundamentado pelas ligações perenes à filosofia teosófica (conhecimento esotérico do divino), ao teosofismo (doutrina hermética que busca a *gnose*) e às teorias de Jiddu Krishnamurti (1895/1986) filósofo teosofista e panteísta indiano (a emanência Divina em todas as coisas), que apregoava a descoberta de si como o alcance da verdadeira felicidade e a capacidade e força inerentes ao *Eu* para se manejar, repercutindo na sua vida e obra essas mesmas influências (filosofia de vida, capacidade para entender o mundo e a natureza como um Todo unificado); em segundo, a relação com as teorias de Jung (*Psicologia e Alquimia*, 1936) e o fascínio pela alquimia, em voga na época. Jung explica as raízes do conceito de *individuação*, alcançável apenas pela assimilação e integração apropriada e total das combinações *arquétipas* dicotómicas ♂/♀ e dos seus aspectos psicológicos associados, inerentes à personalidade. O *processo alquímico* ou *operação simbólica* - interna e externa (derivada da 1ª) - simbologia *hermética*, no qual ocorre uma transmutação e transformação dos metais/elementos psíquicos ♂/♀ de base, relativos a símbolos, em *ouro/Deus/plenitude do Ser* ou a salvação da alma/essência, do *core/Eu* (ou imortalidade/longevidade, evolução da

matéria para o espiritual, reintegração do Ser na sua *dignidade primeira* ou *pedra filosofal/gnose*, aperfeiçoamento subjectivo): transmutação do – enxofre (*o solar, activo* ou ♂) e mercúrio (*o lunar, passivo* ou ♀); bronze em ouro, ou o único processo de transmutação/transformação verdadeira, que tende para a individualidade, pela via da virtude do espírito e via mística (na qual o homem se tornaria completo) para um retorno ao *nirvana* ou *matriz primordial* e/ou vida mística (elevação moral e espiritual que deriva da *sublimação* dos impulsos de morte e dos desejos anárquicos do *id*), assentes na união e criação/geração, pode ser comparado, por analogia, ao processo criativo e/ou artístico e às suas actividades *reparatórias* e *sublimatórias*, devido à sua natureza, de cariz psíquico e subjectivo (intra e infra psíquico), pela depuração/purificação do Eu que tende para a universalidade (Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1982; Jung, C., 1936; Riffard, P., 1983;) ou *quintessência*. A explosão do efeito cénico criado pela escolha apropriada das cores (quentes e frias): preto, vermelho purpúrea (a cor divina), pontuadas pelo branco, dourado e cinza-azul-prateado celestial sob um fundo cobre, aludindo a minerais e metais, vis (como o chumbo, cobre) e nobres (ouro, prata). Pollock sublinha as quatro funções associadas à cores, numa leitura interpretativa dos *tipos psicológicos* (Jung, 1920/1950): o vermelho para expressar emoções ou sentimentos (pulsões); o preto ou o verde para expressar sensações, o amarelo representante da intuição; o azul com a capacidade de pensar (função α). Como em obras anteriores, cujas experimentações alquímicas eram determinadas por composições menos implícitas e depuradas, escolhe o uso do preto, do vermelho, do branco e do dourado (representantes dos quatro estágios/etapas inerentes ao processo de *transmutação alquímica*). A conjugação entre o prateado/cinza (tinta de alumínio) e o branco (segundo Jung, uma substância alquímica fundamental), as formas desenhadas (a branco) dos números 4 e 6 (os seus números da sorte) e da *estrela* ou *asteriscos* (a *quintessência* ou agente catalizador e propulsor da mudança/transmutação) são elementos usualmente interpretados, segundo Landau (1989), sob o desígnio da *alquimia* (acima fundamentado); os números 4 e 6 representariam, respectivamente, a *completude* (devido à sua simbologia totalizadora, em cruz, pleno e universal, o sólido) e a união/integração harmónica e plena dos elementos e arquétipos ♂ e ♀ (*individuação* em Jung) que possibilitaria esse mesmo *estado de graça* ou *completude* (diríamos *narcísica*). Podemos associar a simbologia do número 4 – alicerce fundador *arquétipo do psiquismo* - às quatro vias/etapas de aperfeiçoamento místico com o desenvolvimento quartenário evolutivo da *anima* (Jung) e à “totalidade dos processos psíquicos conscientes e inconscientes”, alicerces da sua tipologia psicológica fundamentada na sua teoria das quatro funções essenciais da consciência: o pensamento, sentimento, a

intuição e a sensação (Jung, 1920/1950, p.425-499), número mágico que simboliza a “busca da Grande Obra ou da Pedra Filosofal” (cit. por Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1982, p. 556). O 6, número ambivalente que possui interpretações múltiplas e contraditórias, número da reciprocidade, do antagônico e do paradoxal, que marca “o destino místico (...) da prova entre o bem e o mal” (*ibid.*, p.591), número de equilíbrio periclitante e das múltiplas possibilidades *em* potência, por explorar - como o próprio Pollock (e o seu *destino místico* e trágico), cujo frágil (desi)quilíbrio interno ou *caos ordenado* (síntese *Ps -D*) oscila/situa-se *entre* a emergência do processo primário e o processo secundário; a desintegração, desorganização e/ou dispersão e a integração, união, ordenação ou *Ps -D* - representará o *Ser universal*, simbolizado pelo hexágono estrelado (intersecção de dois triângulos invertidos) ou *Selo de Salomão*, símbolo que tende para a perfeição, *alquímico* (interpenetração e união dos elementos ♀, passivos, ctônicos, lunares e ♂, activos, solares, fálicos) que representa o universo e a síntese plena dos opostos antitéticos ou emanência divina una e complexa que tende à ligação/união (pela via da *ascese*) com o princípio divino emanente no Ser (O *Deus que há em nós?*). Ora da junção dos números 4 e 6 nasce o Um, número completo e total: símbolo da *verticalidade* (símbolo ♂, activo, solar, criador, místico, divino), *princípio criador* “lugar simbólico do Ser, fonte e fim de todas as coisas, centro cósmico e ontológico”, símbolo “da *revelação*” pela via da *gnosce* ou do *logos* pela qual se alcança a *ascese* (ou *sublimação*); “centro místico, de onde irradia o Espírito, como um sol” (cit. por Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1982, p. 668) *emanação divina* ou Deus único (absoluto e transcendente), *unidade suprema* ou *unicidade* segundo Pierre Riffard indivizível, concreta “sem atributos, incognoscível, infável, para além do Tempo, superior a todas as formas e separado de todas as essências;” *Um Ser* ou ambíguo (no tempo e espaço) plural, antagônico ou ainda *Um múltiplo* ou o Todo/realidade totalizadora ou *gestáltica* (1983, p. 367), que tende para a homogeneidade. Será interessante referir novamente Jung, ao que concerne os *símbolos unificadores* (Jung, 1964/1986) embuídos de energia psíquica em potência (como as mandalas, a roda, os hexagramas, o *Selo de Salomão*) ou *energia vital*, símbolos agregadores de forças antitéticas, antagônicas, contrárias (ou a dialéctica dos opostos; *Ying & Yang*), símbolo da *personalidade total* ou *totalidade psíquica* “alargando o campo do consciente e integrando nele o que é descoberto no inconsciente sob a forma de *duplos*” (Bouveresse, R. In Mousseau, J. & Moreau, P-F., 1984, p. p.446), diferenciados e aceites em pleno (*anima; elementos ♀* e *animus; elementos ♂*) numa união/integração dinâmica consolidada e harmónica, que contém a síntese de ambos os elementos referentes às partes consciente e inconsciente da *psique*, constituída por três partes diferentes e separadas, todas determinantes

para o estabelecimento do comportamento humano: a parte *consciente*, o *inconsciente pessoal/individual* e o *inconsciente colectivo*: é a procura da *unicidade* do sujeito ou *self* uma totalidade unificada, onde coexistem o real e o ideal, racionalidade e irracionalidade (no qual o sujeito é *Um*). Estes *símbolos unificadores* surgem apenas nos *sonhos* (comunicação inconsciente) dos sujeitos cujo *processo de individuação* estaria num nível adiantado. Sublinha-se que para o *esoterismo* o número inteiro e natural é uma alegoria qualitativa para “uma Ideia, uma essência, que molda o conhecimento e o mundo, as estruturas e os ritmos” (Riffard, P., 1983, p. 258), metáfora da *ordem divina*, revestindo-se de um carácter *animista*, misterioso e poderoso: a força da evocação mediada pela *palavra*, do *som* e do *signo* (Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1982, p. 478).

Cathedral, 1947, obra controversa, marca o início de uma nova dimensão estilística, inovadora e polémica, inconventional: ora tida como o próprio título sugere, emanando e sendo em si mesma uma “verdadeira experiência religiosa”, que segue a tradição filosófica e estética (Rosenblum, R., 1961, in Landau, E., 1989) da evocação e emanção da verdadeira *experiência estética* (Meltzer 1990; 2004), da qual se frui e contempla, captando categorias estéticas como a *beleza* e o *sublime* (Freud, Meltzer); contendo e manifestando a dimensão religiosa, mística e espiritual inerente a Pollock, podendo ser conotada e descrita como *sublime*, devido à sua *verticalidade* (fálica) que impõe o silêncio majestoso do espaço religioso, luminoso, sendo marcada por um efeito menos denso e táctil e pelo início do uso deliberado das reluzências magnéticas e brilhos subtis (graças à tinta de alumínio), de colorações gélidas, pálidas (fundo) que projectam sentimentos de horror e pasmo vs radiância, esplendor; ora *abjecta*, imoral e herética. Talvez possamos ler nas entrelinhas e entender esta obra como uma metáfora de uma tentativa de gerir e integrar - *agressividade integrada* (Klein) – as partes desconexas, rejeitadas do self, de *si*, de chegar à almejada *individuação* (sentido de Jung e Mahler) e aceitação de si, enquanto ser uno e total (Jung), e consolidar a *posição depressiva* (oscilação *Ps – D*) pela transformação, *reparação* e restauração objectal e pela tentativa de *sublimação* (transformação de β em α ; capacidade de *rêverie*; tentativa de introjecção e internalização objectal; ser *contigente* dos seus *contéudos*) dos seus impulsos sádico-destrutivos e tendência à desintegração, aniquilamento (interno) quando sob os ataques depressivos ou maníacos, que o levavam a um estado ora de carência e abandono de si, ora de violência e acting-out da agressividade não integrada (elementos β sem continente). Como sublinha H. Rosenberg (*ibid.*), este é um marco importante na evolução do autor: como nesta e noutras obras deste período, mostra o abandono da necessidade incessável de incluir ou

definir conteúdos mítológicos ou alusão a mitos de forma explícita (*ibid*) –é o início da alusão aos símbolos e mitos Jungianos e Freudianos de forma implícita, depurada, introjectada e assimilada? Como nunca antes percepcionado, na Pintura Moderna, conseguiu encontrar uma forma de traduzir e “projectar a expressão de um estado puro” (Rosenberg, H., 1967, cit. por Landau, E., 1989).

Em *Comet*, 1947, a superfície incrustada confere à obra um carácter tangível, de concretude, aliado à ilusão hipnótica criada pela percepção ilusória de profundidade, infinita (Emmerling, L., 2008; Landau, E., 1989). A multiplicidade de camadas de tinta, juxtapostas, atribuem uma qualidade particular à composição, revestindo-a de densidade e opacidade na qual um lastro-traço-rasto branco - como se rasgasse o céu - é exponenciado (na sua extensão), qual cauda de cometa ou meteoro num denso, escuro e opaco céu nocturno, efeito surpresa que encanta o espectador. O tema-base parece ser uma configuração dançante de linhas/teias/tramas pontuadas por apontamentos de cor: as diversas linhas/tramas de cor branca movimentam-se num balanceamento (rasto/espelho da *dança* Pollockiana) aglutinam-se, cristalizando-se em nós e tramas negros (tensões/forças antagónicas em diálogo); o cinza confere e acentua o contraste entre o étéreo e a concretude; observam-se rastos que marcam/incrustam a superfície da tela (facas e riscadores), dando-lhe textura e relevo. Reflecte a sua “identificação subjectiva com os fenómenos naturais do cosmos ordenado” (Gooding, 2000/2001, p.70).

Number 1A, 1948, segunda obra monumental (formato) deste período, evoca no autor reminiscências prazerosas da infância (*paraíso perdido*) com o espaço amplo e aberto de uma grande tela (como os espaços amplos e abertos do *Velho Oeste*, *útero contentor* e acolhedor dos *contéudos* incontidos e inorganizados do jovem Pollock), delimitada, ordenada e organizada pelos seus *limites* internos e externos (*organizadores psíquicos*) mas com a possibilidade inovadora e sanígena de extensão, exploração e expansão – desses mesmos *limites/barreira-de-contacto* ou *Ego-pele/envelope psíquico* - lugar/espaço projectivo (mediador/*espaço potencial* ou *área transitiva*, no dizer de Winnicott, 1971) *continente* (passar de β a α) transformador dos seus *contéudos dispersos, tóxicos, incontidos*, à procura de *rêverie* (e de *aparelho-para-pensar* adequado) e de significado (ou da *dispersão/desintegração*; *Ps* à tentativa de *união/integração e consolidação* em *D*). Este obra de extrema beleza atrai pelas suas qualidades vivas, dinâmicas e enebriantes aferidas tanto pela *jouissance* das cores explosivas, cintilantes e plenas de energia enebriante(ou tela de

bronze fosforescente) como pela adequação poética da linha/tinta, deleite para o nosso olhar – *dança a dois* - (o *eros* em acção), resultando numa composição agradável, harmónica, fluída, que, apesar das suas características complexas formais, (elementos da linha Pollockiana: labirinto de teias/tramas, de tranças e/ou espirais entrelaçadas) juxtaposição e/ou sobreposição de elementos pictóricos como as técnicas surrealistas, rotações ataranteadoras, é exemplo desse mesmo processo (anteriormente descrito), na medida em que a sua leitura visual e experiencial directa os faz notar (ilusão óptica) o carácter organizador centrípeto, impelindo-nos/compelindo-nos a mergulhar para dentro (como um *íman* que atrai para um *vortex* poderoso e centrífugo), para a sua força propulsora que advém do centro/*core*; obra delimitada, (caos *ordenado*) estruturada, organizada e ordenada espacialmente e energeticamente, pelos quatro cantos da superfície, devido à sua concentração energética – exercício/ensaio de *centração narcísica* e/ou estabilização pulsional e egoica (pela *reparação* e *sublimação*)? Esta aparente leveza não mostra, num olhar incauto, as marcas da sua entrega física (e psíquica) exaurida, eternizadas pelas suas impressões digitais (canto superior direito) que se ordenam em intensidade de escala cromática, provas do seu empenho, embrenho, devoção (fusional ou simbiótica?) e amor (via de reencontrar o *paraíso perdido*, de *restaurar* e *reparar* o objecto materno perdido e o self? *completude narcísica*?) com e pelas suas obras (união fusional?); marcas de “carícias” (J. Pollock) na tela, provas indubitáveis desse enlace e entrosamento fusional (amoroso) com o *objecto de amor*/tela. Traduz a compreensão intrínseca do “domínio da atenção, forma com os efeitos gerias de regularidade, simplicidade, equilíbrio, proporção e emoção controlada” (O’Hara, F., cit. por Landau, E., 1989, p.261) aplicado às suas grandes obras deste período.

Summertime: Number 9A, 1948, composta sob um prisma diferente, foge do predomínio do *all-over* (não homogeneidade da cobertura da superfície; uso dos elementos delimitadores/margens), retornando trabalhos anteriores com em Mural (1943), alude a um retorno alusivo ao figurativo depurado e estilizado (silhuetas), numa composição *coreográfica* invulgarmente longa e peculiar, cujo predomínio da *horizontalidade* (reenvia para o ♀; *continente materno*, a extensão do *Velho Oeste* mítico, a imensidão do *vasto Oceano* dos Hamptons) é evidenciada pelo arrastar ritmado e cadenciado num bailado veraniano – estação da primazia dos *sentidos*, das *sensações* ou *eros* - expressão pulsional através deste ode à *corporeidade* (abandono e adesão) e *ritmicidade* ou *dança ondulante* (tal como os ritmos do mar) *tribal* /*transe extático* (xamánico) de energia enebriante, vibrante, e contagiante - relembra-nos o *extâse* ou *euforia* libertadora provocada pelo *Jazz experimental*, frenético e

descontrolado, sujeito às *moods swings* pulsionais, ao *flow* da inspiração e improvisação sob uma linha condutora ou *ordem escondida*; expressão inovadora e criativa do sentir, das emoções e sensações no *aqui-e-agora* : *caos ordenado* ou o balanceamento do sujeito entre a desintegração/*dispersão* ou *Ps e a ordenação/integração* ou *D* - que perpétua e alonga (*estica* o *tempo*, tal como o alongamento da tela) o monomentâneo e o efêmero, volátil, assim prolongado e *eternizado*. O tema de base alude à estação referida no título, sendo uma configuração lírica dançante – o *eros* - ou fluxo de energia de movimentos de dança(s) encadeadas e entrelaçadas, giratórias (o *swing* jazzístico) composta(s) por bailarinos/siluetas esvoaçantes *quase* figurativas (simplificação abstracta) que *saltam* da tela (ilusão de movimento e/ou linhas emaranhadas (a preto ou cinzento), - como um *filme* que se desenrola sob o nosso olhar; encadeamento de acções sob uma coerência lógica ou *caos ordenado*) - preenchidas a posteriori por apontamentos (*processo secundário*) de cores opacas, vibrantes (azul, cor do céu e do mar e amarelo, cor do sol do verão) e ocre (amarelos e vermelhos, cores quentes, alusão à terra quente) que modulam e contrapõem o (impõem uma “estruturação” subjacente ou *ordem velada*, que lhe configura o sentido unitário e coeso, *com* sentido – tendência à *integração/ordenação* ou tentativa de estabilização em *D*) fluxo activo, paralelamente à acção secundária de pontos de cor (vermelho-ocre) e linhas de menores dimensões, aferindo equilíbrio, unidade e harmonia - em *D* - (alegria maníforme ou *joie de vivre?*) a esta composição leve e fresca (como a estação), oscilando/balanceando entre *Ps* e *D*, tendo a primazia do *processo primário* (*Ps*), salientando-se o investimento positivo na prevalência da pulsão de vida/*eros*.

Number 5, 1948 é o exemplo típico das obras cuja intensidade vibrante, êxtasica é captada no imediato, primazia dos sentidos e da expressão enebriante da cor - fundo castanho/ocre (fundamentação/ancoragem das *bases Ψ* no *chão* ou na realidade, *princípio da realidade*) uso de nuances de platela que variam do ocre ao vermelho-escuro (cores quentes, ♂, da *Terra-Mãe*; *Mãe Natureza* ou *Gaia*, ♀; cores que reenviam para o *chão continente/útero contentor* que sustém os alicerces do Ser ou o deserto e as planícies dos índios ameríndios e do Oeste mítico e saudoso) ao amarelo (intuição, perspicácia apurada e subtilidade) e cinzento (contraponto e elemento de ligação). Obra vertical, pode sugerir uma leitura activa com base nos *elementos masculinos* e arquétipo respectivo (o ♂; solar, activo, fálico), postura fálica, viril, que se coadugna com a expressão plástica e iconográfica específica: *sublimação* do *objecto* pela *acção* na *arena*; juxtaposição e sobreposição de elementos pictóricos: emaranhamento *labiríntico* das teias/novelos de linhas embrenhadas

(remoínhos: *condensação* e *aglutinação* magnética de forças em potência, explosivas) em *tranças/tramas* de filamentos densos, em *espirais helicoidais* – expansivas, positivas, progressivas - compondo uma *trama* textural fechada e complexa, que se intersecta com *entrelaçamentos* reiterados de linhas em movimento contínuo, sob um ritmo e cadências próprias, que se harmonizam e conciliam num *gestalt* totalizadora e *holística* (devido ao fio condutor unificador, subjacente, coesão latente que consolida e estrutura), expressão do fluxo e fenómenos inerentes à *força vital* ou *caos ordenado* (oscilação $Ps - D$).

Sem título, 1948/1949 : como uma *dança a dois coreográfica*, pintura *desenhada*, abstracção *minimalista* poética, *nivelação* ou simplificação formal *quase* figurativa, onde se denota o contraste das figuras ou silhuetas traçadas finamente a tinta preta diluída (estrutura de base) sublinhadas (à posteriori) por sinuosas linhas espessas e serpenteantes a vermelho. Linhas espessas e finas que punctuam e nos envolvem num *envelope* ou *pele* (Anzieu), *barreira-de-contacto* (Bion) ondulante. Esta composição dinâmica personifica a encarnação do sentido da energia cativa, enredeada ou estompada e a movimentação e deslocação urgente. Para conseguir este traçado modelado minucioso e fluído, Pollock foi encadeando movimentos circulares sucessivos e ininterruptos, girando à volta da tela, deixando um fio de tinta escorrer finamente a uma distância considerável (qualidades Pollockianas: pressão, tempo, cadência, ritmo) da tela, criando este efeito de tinta riscada/desenhada, cada vez menos densa e menos espessa e mais fina, caindo a ritmos cada vez mais rápidos, obrigando a uma grande destreza e habilidade física e sobretudo a um manuseamento controlado da pressão exercida pela mão (tensão), em movimentos lentos (contraponto e oposição à tinta que escorre rapidamente; forças antagónicas gravitacionais em acção) e cadenciados, formando aros/arabescos de filamentos, criando um efeito dinâmico e fluído (o *flow*), impondo dinamismo e leveza à obra. Foi necessário ajustar o modo como balançava a mão e pulso, oscilando movimentos progredientes e regredientes, por cima da tela, adequando a altura e o ângulo em que deixava a tinta escorrer, atribuindo à linha qualidades ligadas à sua densidade, espessura ou estreitamento/afinamento, criando estes efeitos estéticos de uso e suspensão da gravidade, devido à desaceleração e aceleração dos seus movimentos rítmicos. Segundo Herczynski e Ceernuschi as oscilações da tinta vermelha devem-se certamente à instabilidade fluídica inerente ao fluxo de viscosidade e opacidade da tinta de esmalte ou efeito *coiling* (pingar e escorrer em círculos concêntricos/*espirais* serpenteantes) traduzindo a instabilidade própria ao fenómeno, abrindo espaço ao *acaso* ou *acidente controlado*. Esta qualidade de espessura viscosa da tinta vermelha é um elemento contrastante que impõe e marca a

diferença na composição gráfica, pois se esta fosse diluída a tinta esmalte seria embebida pelo papel ao invés de configurar as linhas e arabescos ondulantes (2008, p.622).

O que é totalmente surpreendente, segundo as análises *à posteriori* dos seus movimentos com base nas propriedades materiais das tintas e cálculos (leis da física) acerca das forças físicas em jogo, ou a *subversão da gravidade* é que tenha efectuado esta dinâmica flúidica sem recorrer a cálculos matemáticos/físicos, tendo por base a sua fina sensibilidade, intuição e inteligência aliada ao seu *savoir-faire* de tentativa-erro - mostra o carácter compulsivo no acto de criar, no sentido de intensas experimentações. (Herczynski, A. & Ceernuschi, C., 2008).

Em *Number 1 1949* a juxtaposição/sobreposição de elementos pictóricos relembra, neste quadro como em muitos outros, o uso e remanejo de técnicas de inspiração surrealista. A suas “formas” e fórmulas sibilinas remetem-nos para dimensões onde se exploram múltiplas possibilidades de sentir, lugar para a magia e a alquimia. Esta composição é um exemplo bem conseguido das suas composições de grande fluxo energético “push and pull, nais qual se expressam tensões, forças antagónicas que desencadeiam em nós sentimentos contraditórios – esculturas labirínticas, plenas de lirismo e musicalidade e/ou o *caos ordenado*, retrato das energias vitais/fluxo cósmico inteiro e ligado em perpétuo movimento, em danças espirais centrífugas que se religam em arabescos e linhas ritmicas cíclicas plenas de musicalidade hipnótica – “um manipulador de energias mágico “ (Gooding, 2001/2002, p. 70) que cria novas organizações/configurações de teias/linhas/filamentos éteros, grafismo revestido de plasticidade (expressão plástica) que constituem uma trama com corpo denso mas solto, enlevado e textural. O traçado (primazia do auto-domínio e manejo das capacidades técnicas, de concentração e controle das tensões/energias) não transborda, é contido e enquadrado nos limites/delimitadores da tela - exercício de conter, de manejar e enquadrar os limites internos? Tela como *Ego/Eu-pele* ou *envelope psíquico*, delimitador e continente para os seus conteúdos? O manejo e controle das técnicas de dripping não isola o acidente, pelo contrário, enquadra-o numa totalidade ritmica que lhe confere sentido. Podemos também salientar a potencialidade dispersiva, desorganizativa; disruptividades e contidades inerentes a um *caos ordenado*, de ligações, desligamentos e (re)integrações de continuidades e descontinuidades, unidas num todo com sentido e vida própria, quase incontida (no espaço e no caos tensional que pode desencadear no observador) de impulsos abjectos ou anárquicos que tendem para uma espiral sem fim (além da superfície dimensional), para o infinito. Visam a perpétuação destes movimentos-retratos da dinâmica

inerente à natureza, paradoxal em si mesma, dialectica de forças antagónicas, “figure skating” (*ibid.*, p.69) - *procriação* exponencial dos seus ciclos, ritmos, formas e modos de funcionamento, complexos e diversificados mas ligados por um fio condutor ou uma *ordem escondida* (Erhzenweig, A. 1967) que lhe confere sentido - para fora da tela ou a sua dissolução, dispersão e tendências entrópicas.

Lavender Mist: Number 1, 1950 . Belíssimo trabalho *all-over* , idubitável em termos de complexidade lírica, minunciosa e elaboração linear, e do carácter brilhante de cor, complexidade expressa pelo equilíbrio composicional harmónicamente perfeito, entre a fisicalidade e imediatismo da acção -gesto largo, completo, impetuoso, transversal a toda a tela - entre a expressão arrebatadora, física da sua acção e a rica expressão emocional e afectiva. Cria um efeito de suspense no espectador pelo seu efeito atmosférico, (aéreo) globalizador, enlevado, étéreo, evocando os *sentidos*, a *sensorialidade* (alusão ao olfacto, *transcrita* no campo pictórico) e a *tonalidade afectiva*: a beleza ímpar transcendente – combinação graciosa entre a *percepção sensorial* que advém dos *sentidos* e a *afectividade expressiva*: carácter *impressionista*, como nos *nenúnfares* de Monet, através da harmónia equitativa da tonalidade e textura ou a evocação do *estados internos* pelo uso da cor em microcosmos formais e estilísticos (Landau, E., 1989 ; Rubin, W., 1967/1979 in Karmel, P., 1999) - através da palette de cores composta essencialmente por preto, branco, amarelo, cinzento, azul, rosa claro ou rosa púrpura (cor celestial ou alusiva à ingenuidade e pureza), ocre ou terra-de-sena. Usa deliberadamente os padrões texturais para produzir efeitos de tonalidades infinitas, pulverizadas num *cenário atmosférico*: pela separação e emaranhamento/mistura de camadas sobrepostas de tinta acrílica molhada, e pequenos traçados/filamentos estriados (a preto e branco) em teias e tramas (aqui aparentemente menos embrincadas, depuradas e revestidas de singela leveza) *dançantes*, rodopiando (ilusão de movimento) sobre um rosa arenoso ou empoeirado (a poeira/*pó dos sonhos* ou *manto diafano*), conferindo-lhe um carácter inefável, de beleza inigualável; “ parece emitir para o ar em redor uma névoa/bruma espalhada/derramada composta por cores opalescentes pulverizadas finamente ” (cit. por Landau, E., 1989, p. 196). Como um *tapissaria de cor /tonalidades* delicadas ou de *sonhos* (fluídificados ou componentes do *abjecto* ou elementos em *Ps* agora *sublimados e reparados, transformados* em arte ou *poética do sublime*; D) embuída na tela ou abstracção cromática (pela tinta escorrida, pingada, atirada precipitamente na tela, “riscando-a” aqui e acolá) pontuada por efeitos de luz e luminosidade (o branco, amarelo) de camadas e meadas de tinta que transcrevem e imprimem ordem, organização sob

um *fio condutor* (velado, subcente, subreptício) *integrativo* – em *D* - na aparente *dispersão* ou *Ps*, *oscilação* ou *vai-e-vém* (sintetiza e traduz o sentido do *caos ordenado*) conduzida e corroborada pela *musicalidade* implícita: algo que possui uma rara beleza ou encantamento: o *sublime*. Esse traçado delineado a preto e a branco (filamentos/cordões) – como se fossem cordas - norteiam e fundamentam (ancoradouro) a composição pela qualidade linear, recta e abaulada, em pancadas que se pressumem secas mas contidas/abrandadas/atenuadas, linhas/meadas que se requebram, dobram, saltam, criando e perpétuando uma *unicidade rítmica* que aferem o carácter *gestáltico*, totalizador, *integrador*, coerente e unificador à obra (*D*): *caos ordenado*.

Em *Autumn Rhythm: Number 30*, 1950 salienta-se a modelação das tonalidades da paleta de castanhos, cinzentos, brancos e pretos, como em *One: Number 31*, 1950, obras em que considerou os bordos/limites físicos (enceramento, *contenção* espacial, visual e Ψ) ou dicotomia relacional imagem/margem mas trabalhados sob nuances estilísticas e gradações de *condensação* distintas, espessura das linhas/filamentos que formam centros/pontos de fixação de energia, ou dos espaços positivos ou negativos/espaços ou formas vazias (Emmerling, E., 2008; Landau, E., 1989, Frascina, F., 1985/2010) - contraponto e equilíbrio energético da composição cadenciada e ritmada, que tende para a união/ligação ou integração: em *One* a imagem pictórica majestosa mas suave é representada por uma massa textural compactada e sólida de múltiplas leituras expressivas mas coesas e ligadas (*condensação* e *aglutinação* de energias e forças). Obra vibrante e fervilhante, que nos parece revolta, agitada, em dessasossego, (*push and pull*); *flow* denso e poderoso de *energia vital* em estado puro, revestido de ritmicidade e plasticidade, composição de efeitos holísticos/*gestálticos* (relação figura/fundo) pontilhada (impressionismo) por camadas de pingos de tinta (mais densas do lado direito) que sugerem a evocação da dança (movimento) encadeada num movimento de *vai-e-vém* (as teias embrincadas e contíguas dirigem-nos em direcções múltiplas, contrabalançadas pelo contra-ponto produzido pelos círculos a branco) contínuo que se assemelha a um avançar e recuar incessante (oscilação *Ps – D*; entre o p. primário e o p.secundário; entre a dispersão/desintegração ou o domínio de Si, ordenação/integração), sem pontos/focos de quebra/suspensão ou descanso (*Ps?*), que fazem desta obra una, integrada. Ambas as obras se iniciam sob um fundo castanho e ocre (a Terra/o telúrico ou *Mãe Natureza*; ♀; *útero contentor*; *continente materno*), mas em *Autumn Rhythm* sublinha-se o enquadramento linear de tinta preta diluída, ensopada nalgumas áreas, sobre a qual juxtapôs e sobrepôs meadas de *tramas/tranças* de tinta em teias, arabescos ou *espirais* de diversas

cores (linhas finas ou mais espessas; trabalho claro/escuro ou positivo/negativo de linhas rectas ou curvas, horizontais e verticais) *entrelaçando-se* num todo dinâmico e cadenciado, ritmado, imprimindo um movimento *dançante* e coesão unitária à composição, menos densa e embrincada que em *One*, mais depurada, livre e aberta no estilo. *Autumn Rythm* evoca os ritmos, ciclos da natureza (♀; outonal, força telúrica ; de vida e renascimento/*eros* e morte/*thanatos*) em perpétuo contínuo, o seu fluxo de energia vital, *coreografia* inerente à ordem velada da natureza: pelo *labirinto* de teias, *espirais*, tramas/*tranças* de filamentos *entrelançados*, a sua orientação horizontal (♀, *continente* materno) cores e tonalidades específicas, o sentido de *espacialidade* e de concretude ou *chão* (*Mãe Terra* ou *Mãe Natureza/Gaia*) . O equilíbrio de forças antagónicas presente nesta composição, obra-prima de controle e contenção inspiram-nos estados de harmonia e tranquilidade, uma qualidade que evoca a contemplação (Fracina, 1985; Karmel, 1999; Landau, 1989).

XII Análise ou Emaranhamento dos Processo Constitutivos do Caos Ordenado nas Drip Paintings

O processo de integração (processo secundário) pressupõe uma anterior passagem pela desintegração (processo primário), sem perder o sentido do real. Em Pollock esta integração não é sólida, oscilando entre processo primário e secundário ou *Ps – D*, entre um registo arcaico ou mais elaborado, *pensante*, que habilita o eu a adquirir a dimensão simbólica pelo desenvolvimento da tolerância à frustração, e metabolização da angústia, na linha de Bion. Segundo Amati-Mehler (1997), “a criatividade artística advém de uma interacção dinâmica progressiva e regressiva entre processos primários e secundários”. Podemos definir estes processos enquanto modos de actividade mental sob a égide do inconsciente (p.primário) no qual sucede a simbolização, deslocamento e condensação ou sob a égide do princípio da realidade (p. secundário) funcionamento regido pelo Ego, caracterizados pela estruturação e ordem organizadora. (Fuller, 1983, p. 67).

Da capacidade de deslocamento da experiência estética primária, com o vínculo materno, num tempo e espaço pré-verbal, de *Ps* para *D*, e de integração com o objecto total (nas suas qualidades boas e más) depende um bom ou mau desenvolvimento e crescimento psíquico, tal como uma futura aptidão para uma apreensão de si e do mundo (dentro/fora) envolvente, sob o prisma de um princípio estético (Mancia, 1990).

À luz da *Teoria das Transformações* (Bion, 1965), podemos interpretar as suas criações artísticas enquanto criações provenientes de *transformações projectivas*, nas quais a

deturpação/deformação da realidade exterior é notória, atreitas à sua própria subjectividade, re-interpretando o real/externo sob este prisma do funcionamento inconsciente. Aqui operam-se os processos de projecção, identificação projectiva e dissociação. O produto final desta operação é substancialmente diferente do original, *invariante* que mantém somente as qualidades de base do produto originário.

Reveste a obra – projectiva - de um carácter ambíguo e assente nas polaridades dos pares dicotómicos, que provoca no espectador/decifrador desta linguagem *encriptada*, sensações ambíguas e mistas, sentimentos contraditórios, perturbadores, oscilando entre o prazer e desprazer, nunca deixando o sujeito (numa dinâmica interactiva comunicante) - ou hermeneuta em busca de um sentido inter e intra-subjectivo (do seu e do artista), interpretativo - indiferente.

A arte de Pollock é arte de lembrança e rememoração, arte de evocação e revelação, arte de contemplação do sublime e ininteligível e inefável, expresso nas suas composições (oníricas) líricas, enlevadas e mais sensíveis, que nos são subtilmente e virtuosamente dadas a conhecer, interpelando-nos a tomar contacto com *essa* realidade que nos *é* manifestada. Arte dialéctica e dicotómica, expressão de forças antagónicas, do paradoxal, das dissonâncias, de agregação e desagregação de forças e movimentos flutuantes, ora progressivos ora regressivos, movimentos opostos e contraditórios que possuem uma linha/matriz integradora e ordenadora condutora subjacente, comum ao *dissonante* e *atonal* – útero *contentor* e *continente* sustentador de carácter organizador, estruturante, que afere coesão e sentido (Ehrzenweig, 1967); ligação suficientemente forte para dar ordem e sentido de coesão e união ao todo agora unificado e totalizado numa *gestalt*; arte do *objecto ao sublime*, ou do furor do *caos* primordial à *deidade*.

Tendendo progressivamente para uma pintura puramente (mas não totalmente) abstracta, a-figurativa, na qual se condensa a universalidade de toda a emoção humana, de dor psíquica e sofrimento de si (como em *Full Fanthom Five*, 1947) mas também de alegria, comunhão e êxtase (como em *Number 1*, 1949) Arte que tenta re-ligar a *cissura* interna. Arte da *nonchalance*, da comunhão com esse *caos*? Atrevemo-nos, pobres mortais, a comungar dessa Arte maior, de contacto com a deidade, que se abre para o mundo e para a *alteridade*, pelas (re)leituras em aberto, explorando novas sendas de *si*, pelas vias expressivas, comunicantes e simbólicas? Arte que almeja chegar à *sua* verdade, relatar as impressões, sensações, emoções e afectos sensíveis acerca do O (Bion 1965; 1970): da beleza, do infinito, da imensidão e da verdade, do *sublime* e do sagrado, mas também do seu paradoxo - duas faces da mesma moeda – do *objecto* ou do vazio, *nirvana*, *caos* primordial, do furor, da

espiral ou vertigem sem começo e sem fim. A arte abstracta contempla-nos com sentidos e/ou respostas de cariz emocional (Noy, 1993), obra de arte que equivale à vida interna do criador e do receptor/receptáculo ou espectador à laia de *continente* destes *contéudos* (Bion, 1962) flutuantes à procura de um lugar ou *espaço/área potencial/transicional* (Winnicott, 1971) arte que amplifica o conhecimento de *si*, pelo seu cariz de signo e símbolo comunicante inter-relacional, dinâmico, do domínio do não-verbal (ousaríamos dizer, *infra-verbal*) e do implícito (Rose, G., 2004). Espelho da “dualidade de personalidade” (Horn, 1966, in Karmel, 1999, p. 106) que retratava a “polaridade dos seus dois *selfs*” (*ibid.*, p. 107) é lembrado por este seu ex-colega da turma de Thomas Benton (pintor regionalista americano e primeiro mentor de Pollock) na Art Students League, em Nova Iorque, no ano de 1933, de “santo a besta” entre o desajeitado, desarticulado, tímido, recessivo, incapaz de funcionar socialmente (...), melancólico e depressivo e o expansivo, desadequado, agressivo, ofensivo, ostensivo e maníaco. Toda esta mudança despoletada com o “primir do gatilho” do consumo alcóolico, refúgio para sua inadequação e desajustamento artístico e social, inerentes às suas dificuldades em encontrar-se e exprimir-se *na e pela* arte – única via do *Ser*, para Pollock - de forma apropriada, através de um veículo mediador apropriado, dificuldades presentes e ressentidas nos indivíduos *tresmalhados*, *fora* do rebanho, cujo pensamento é maioritariamente *divergente*. Diagnosticado como “patologicamente introvertido e com baixa tolerância à frustração” (cit. por Landau, 1989, p.12) pelos seus terapeutas Jungianos, Dr. Joseph L.Henderson (início em 1939, durante 18 meses, durante os quais efectou os *Psychoanalytic Drawings*), Dra. Violet Staub de Laszlo (1941-42) e terapeuta Sulliviano Dr. Ralph Klein (1955), parecia encarnar o personagem *Billy Buddy* de Herman Melville, sendo muitas vezes comparado (o próprio e a sua personagem mediatica) aos heróis legendários e míticos do *Velho Oeste*, o *cowboy* ou *Marlboro Men*, ou a Marlon Brando e James Dean, apelidado de *Prometeu Americano* devido às suas assumidas raízes vincadas no *Great Wild West*, terra de índios, cowboys, extensas e vastas planícies (horizontalidade, o materno) a céu aberto sem fim, evocando o arquétipo/esteriotipo do macho viril aliado à atitude anti-sistema, divergente e desafiador, que escondia sob uma máscara (tentativa de *barreira-de-contacto* ou *Ego-pele* ou *envelope psíquico*?) de rudeza o seu verdadeiro *self*, profundo e sensível. Apelidado pelo seu irmão Charles como muito “sensível, facilmente magoável, introvertido e retirado/fechado em si mesmo” durante os anos conturbados de adolescente rebelde e inconsequente (cit. por Landau, 1989, p.12), conseguiu, pela via terapêutica da Arte, encontrar um meio de expressão “veemente, por vezes de forma lírica, os sentimentos e emoções que nunca conseguiu delinear de forma suficientemente eloquente em palavras” (*ibid.*, p.12) ou

converter positivamente e afinadamente o seu carácter anti-social, o seu fechamento e retirada narcísica num fervoroso ímpeto criativo, de “cura” pela Arte, única saída viável, na qual canalizou, segundo J.J.Sweeney (1944) a sua imensa “fúria de origem animal” que constituía o seu *core* “a sua poésia pessoal e força” interna e capacidade de resiliência (*ibid.*, p.12).

O *dripping* como um quebrar sistemático de barreiras/níveis de consciência, num processo descendente (do inconsciente para o consciente), trespassando o limiar do aparente, até chegar ao core/self ou auto-revelação? A cor como marca material da dor – mental - narcísica ou dor de Si? (fenda/ferida narcísica?) Caos e *coloração depressiva*? Primazia da dimensão cromática, criadora inúmeras de potencialidades expressivas, que marca o ritmo e ênfatiza a dimensão do espaço, lugar do acontecimento/arena cénica do engajamento da acção, tornando-se marca material do(s) registos (pré)arcaico(s) do autor. Traduz a sensualidade dos sentidos e da sensação, veículo do pulsional e do emocional, linguagem (des)harmónica flutuante dos afectos. Nomeia a tonalidade afectiva e a atmosfera disfórica, cor sensível que leva à fala as emoções e os afectos embotados, indizíveis; “ A ideia nítida, a emoção vaga” (F.Pessoa). A cor como marca da dor, *sem nome* (Fleming, 2003).

Composição lírica essa que nos faz sonhar, nos eleva ou transporta para um lugar suspenso no tempo e no espaço, que nos fascina e seduz: sob a égide do sublime, do sagrado ou divino, que nos emociona e comove, que não se entende com a razão mas apenas presente através da sensação e da emoção, devido à sua ressonância afectiva.

Arte poética ou *poética do caos*; de um *caos ordenado* primordial e arcaico, latente: dicotomia presente nas obras clássicas de Pollock e que ecoa em nós essa mesma clivagem/dissonância, extremos repletos de musicalidade e sensorialidade; tonalidade afectiva entre o belo e o sublime, expressão sensível, da potência criativa do afecto subtil e da harmonia implícita ao inteligível, de comunhão – um estado de graça, o maravilhoso – ou a força da expressão da potência crua, intensa, exuberante, explosão agressiva (quase) sem *filtro* e *contenção*, manifestação primal do imanente, do remoinho e da turbulência (como um Turner), na eminência de um cataclismo (*éffondrement* ou *débordement*), tonalidade ou *coloração depressiva* de uma “metafísica” de um agir intenso (dor mental ou dor narcísica, dor de si?). *Vertigem* ou *espiral* (helicoidal) que se abre e encerra em si mesma, até ao infinito, numa repercussão de movimento e velocidade que nos embrenha, pelo ritmo e ciclicidade, num contínuo retorno e recomeço, sem começo e sem fim. Expressão manifesta ou grito que liberta, repara e transforma, pela via da ligação e integração das partes (clivadas) de Si, na senda da sua identidade. *Arte labiríntica* das *profundezas* como nos diz Jung, ou das

entranhas, revelação e epifania da experiência do sagrado, do sublime, do infinito e da imensidão. Espiral ou vertigem, entre o nada/nirvana e o todo, inalcançável mas vislumbrável e ecoado pela via do *sentir*. Arte da evidência e expressão de um estado anterior e *ulterior*, registo (pré) arcaico de um estado de comunhão e indiferenciação *eu-outro*, de fusão e relação simbitótica, an-objectal, dual, sem limites, ordem ou lei (do pai):denota-se a a ausência ou afastamento (*forclusão*) de um terceiro elemento que delimite, separe e organize, que viabilize o acesso à linguagem e ao simbólico.

Filho de um pai ausente, distante, indiferente, sem o *poder do falo* (dessexualização) que desinvestiu no filho. A falta de elementos constituintes do narcisismo sanígeno conduziu Pollock a uma problemática identificatória, sendo incapaz de alimentar tanto a idealização paterna como materna, levando-o a uma instabilidade de papéis pela falta de estímulos. A mãe, introjectada como continente tóxico maligno, incapaz de contenção e *rêverie*, mãe fálica, difícil de agradar, mãe abandonica e desligada, alternando entre o afecto sufocante e o desinvestimento objectal, (*mãe morta* de Green) desadequada, vivia na expectativa de ter uma filha (em vez de um último 5º filho, o nosso autor, que sofreu um *trauma do nascimento*) e na espera do marido, ausente em trabalho: mostrou-se incapaz de tolerar e elaborar os estados emocionais do bebé (de ser continente/contéudo e ter a capacidade de *rêverie*) de ser adequadamente responsiva, para que possam ser devolvidos de forma tolerável e desintoxicada ao bebé – de forma a que este os possa utilizar e usufruir, bem como introjectar a capacidade de pensar, elaborar experiências emocionais, transformar objectos tóxicos em material com sentido e tolerar a frustração (Chave, A., in Frascina, 1985/2010). Bion diz-nos que (cit. in Zimmerman, 2003) “nas condições psicóticas sempre houve a falta de uma mãe com boa capacidade de *rêverie* (...), pelo contrário, nestes casos a mãe estava ausente, perdida, evadida, destruída; ou ela estava presente, porém sem um amor adequado”(p.87).

A relação perturbada com esta mãe sentida como aterradora e invasiva, sendo-lhe impossível o normal convívio, incutiu-lhe sentimentos atormentadores de ódio e raiva ao materno, apelidando-a de “velho útero sem utilidade”: mãe tida como devoradora, castradora e manipuladora, contribuindo para a sua evolução psicopatológica (tido como inapto para quase tudo) e massiva permeabilidade dos limites/ Ego-pele (Anzieu), em exercer funções de continência e ser contido. Em busca constante e eterna da aprovação e apoio (â distância) dos pais, tornou-se extremamente susceptível e vulnerável ao Outro, devido a uma não introjecção de uma boa mãe/continente apaziguador e a uma frágil barreira de contacto/pele/envelope psíquico, quase sem *filtro* protector, na eminência do *débordement* ou mesmo *éffondrement*. A *fenda narcísica* e a *falha* (básica), que leva Pollock em busca de

uma *reparação e completude narcísica* (Grunberger, 1963) pela via da Arte, terapêutica ou solução (de compromisso) de *mentalização pela arte* que o possibilita (re)arranjar-se, (re)encontrar-se e (re)organizar-se, viabilizar-se, aceitar-se e amar-se, hipótese única encontrada para a sua sobrevivência psíquica, pela via da *integração* (da realidade psíquica dolorosa) e *transformação*. Transformação de elementos β - das partes negadas/clivadas do self e dos elementos/fragmentos tóxicos dispersos não digeridos e transformados, conteúdos e objectos estranhos e bizarros que ameaçam a coesão do self, “sem lei nem dono”, à mercê da maré. Salva-se então, da desorganização mental, da dispersão, do aniquilamento e da fragmentação, aumentando-se a capacidade de tolerância à frustração, de suportar a angústia e a depressão. Passar de β (elementos em bruto, incoerentes, evacuativos e/ou persecutórios, medos e /ou ansiedades primitivas) a α (experiência assimilável e tolerável pela mente, capaz de lhe atribuir sentido e *contenção* da dor psíquica e/ou frustração; capacidade de *pensar os pensamentos*, pois poder pensar é poder (re)criar e *transformar*). Com o intuito de aceder à sua verdade psíquica e à integração da sua experiência/vivência emocional. Tentativa de *reparação* do self e *sublimação* mediada pelo simbólico na arte: *pseudo-símbolos* que demonstram o esforço em dar sentido e atribuir significado e coerência a um mundo interno clivado/fragmentado? Descarga dos elementos/tela Beta em acção?

Após os anos de produção ímpar e grandiosidade, em termos de qualidade artística “a sombra do objecto recaí sobre o Ego” nas palavras de Freud. Mergulha em estados de desamparo e desespero, aliados ao sofrimento/dor psíquica/mental, oscilando entre actings maniformes (agressividade e megalomania) e extrema solidão e emaranhamento em si, conduzindo-o a um gradual e progressivo caminhar para um estado de deterioração e descompensação psicótica, no qual era notória a perda de capacidades artísticas, psíquicas, ocorrendo até mudanças a nível físico, entrando em decadência e colapso. Este processo de crise inicia-se quando termina as gravações do segundo filme de Hans Namuth, reincidindo no alcoolismo (após dois anos sem beber) agravando assim a sintomatologia psíquica e psiquiátrica.

XII Considerações Finais

O essencial é saber ver. Saber ver sem estar a pensar, Saber ver quando se vê, E nem pensar quando se vê, Nem ver quando se pensa. Alberto Caeiro Há um ditado popular que nos diz que “O trabalho edifica o Homem”. No caso de Jackson Pollock (1912/1956), é mais adequado dizer que o trabalho de criação artística, no seu carácter terapêutico, constroí e

edifica o self, lugar potencial de criação, transitivo (Winnicott, 1971/1975) forjando o sentido de Si, de procura de um lugar/continente que promova um narcisismo sádico e reparador; lugar ou espaço de expansão. A arte têm como função terapêutica a promoção de um narcisismo sanígeno, positivo, através das suas ferramentas, intrínsecas ao processo terapêutico e criativo - pela sublimação pulsional e reparação do objecto internalizado e da ferida/falha narcísica, pelo uso da identificação projectiva do artista com o seu novo objecto de amor - criação. Pelo uso de técnicas disruptivas, ligadas à fragmentação (e ao carácter hipnótico da mesma) na composição consciente, a pintura Pollockiana “textura inarticulada como o produto do inconsciente pode ser uma prova que a Action Painting (...) era uma directa manifestação dos princípios formais do inconsciente”, sob a “impressão de caos e disrupção há que apreciar a severa disciplina formal subjacente. Ordem escondida” (Ehrenzweig, 1967, p.66.) Há que encontrar um lugar para os conteúdos dispersos ou flutuantes, um “útero contentor” (ibid.), lugar e espaço para se (re)organizar: intolerância à frustração (Bion) ou incapacidade de conter: à procura de um lugar ou continente para os seus conteúdos. Há que elaborar a morte para (re)criar vida. A arte plena de dinamismo implica que “a continuidade do plano pictural seja enfatizada pela ondulação com um pulsar unitário agindo através a superfície inteira. Foi dito que o primeiro impacto ressentido (pinturas de J.P.) é o de sugar e envolver o espectador dentro do plano pictural”(Ehrenzweig, 1967, p.118) – o objectivo do artista é “despertar em nós a mesma constelação mental que produziu nele o movimento de criar” (Freud, 1914, p.144) - a difusão ou dispersão do espaço pictórico é um sinal dessa estrutura e coerência interna a nível inconsciente – ordem escondida - que re-liga, une e integra os conteúdos dispersos e/ou fragmentados, transpondo-se a barreira ou distância estética entre o espectador e a obra contemplada, pela qualidade do envolvimento e interpenetração (inconsciente) ou engolfamento, experiência quase mística (o sublime?) de plenitude ou comunhão maníaca, que o obriga a alternar o eu nível de embreamento (do particular para o geral/total ou visão holística unificadora, fio que liga e sustém a gestalt) “ O artista sente-se UM com a sua obra, numa união oceânica mística, tal como o bebé que se alimenta do seio da mãe, sentindo-se Um com a sua mãe”(Stokes, cit. por Ehrenzweig, 1967, p.119), fusão que dificulta a experiência do Outro/alteridade e a existência da consolidação da posição depressiva, expressão do self maduro, (introjecção e independência) na Arte Moderna, salientando-se a movimentação entre a projecção esquizoide e a integração inconsciente (num nível maníaco de indiferenciação Eu-Outro; dentro/fora). (ibid.). Ehrenzweig diz-nos ainda que na Arte Moderna existe um “ritmo criativo do Ego que balança entre uma gestalt focada e a indiferenciação oceânica” (ibid., p.120), ego criativo que oscila entre o dentro/fora,

diferenciação e indiferenciação, sustentando os limites/barreiras entre o Eu e o não-Eu (Winnicott). Arte da catarse, “de reconstrução de processos internos a nível inconsciente, pela via do impacto estético” (Mancia,1990, p 169). A grande abstracção (retraimento da libído, desvio pulsional do Id) ou aparente dispersão (a nível do Eu, remete para uma indiferenciação inconsciente) num caos vazio ou indeferenciado reenvia, então, para uma unidade subjacente, velada, ancorada nas profundezas do inconsciente – estrutura as dissonâncias - se estiver ligada e integrada numa matriz subliminar organizadora ou “útero sustentador” implícito (Ehrenzweig, p. 136), possibilitando-nos uma leitura inteira e coesa da obra, com sentido, na medida em que, se houver um quantum de focalização e absorção dos ritmos e conseguinte integração desse fluxo total, vital, - o flow - a marca dos pinceis, varetas ou fluxo/jacto de tinta (traço-lastro da sua caligrafia ou assinatura poética) adquirem 1 vida própria intensa, com qualidades plásticas surpreendentes, devido à sua densidade e irregularidade textural, primazia dos sentidos.

Grunberg (in Mancia, 1990, p.30) considera o desejo de regressar ao “*paraíso perdido*” na base do narcisismo primário absoluto, que tende para o *nirvana* (princípio da inacção), pois o feto encontra-se sob o delírio da “omnipotência mágica, autonomia e estima pessoal” (*ibid.*, p.30) num espaço sem tempo ou finitude, o que nos remete para a análise das *drip paintings* de Pollock, atreito a um “delírio de imortalidade, tendo o sentimento do infinito” (*ibid.*, p.30) , nesta perspectiva a-temporal e não finita, a que aludimos mas não nos identificamos na sua plenitude, pois a impotência e a desidealização dos objectos primários são componentes essenciais e inerentes à vida, implicando uma renúncia mas sobretudo crescimento psíquico.

O acto de criação artística oscila entre o processo primário e secundário, num vai-e-vém contínuo de movimentos regressivos e progressivos, que implica a sobrevivência ao teste do real; criação-representação do conhecimento subjectivo do Eu (Amati-Mehler,1997). Pensamos que o período da obra em apreço se insere numa visão alternada, de oscilação entre a posição esquizo-paranoide ou *Ps* ou regrediente e a posição depressiva, *D* ou progrediente, e da dispersão, destruturação, clivagem, descontinuidade à integração, estruturação, união, re-ligação e continuidade. A própria natureza humana é composta por antinomias “o modo homogéneo-indiviso-simétrico e o modo heterogéneo-dividente-assimétrico, os processos primário e secundário, vida e morte, dispersão e integração (PS -D), discriminação e generalização, etc)” (Ribeiro, L., 1992/1994, p. 19). Nas palavras de Segal “ Do caos e da destruição ele criou um mundo que é inteiro, completo e unido” (Segal, 1952, p.204) retomamos a leitura destas obras, à volta do *caos ordenado* em Pollock, *sagrado da*

transgressão (Callois, 1955), regresso oscilante ao *caos original*, fonte de regeneração, ambiguidade e reversibilidade entre o “horror e harmonia, destruição e reconstrução, são os ingredientes artísticos que contam que a ordem vem do caos” (Pinheiro, 2005, p.129).

Arte do efémero, do presente, das sensações e sentidos, do visceral (*Arte das entranhas* ou *profundezas*), da força em bruto, do movimento e acção, expressão e retrato do caos primordial, ou evocação do *nirvana* que tende para o nada ou aniquilamento (pulsão de morte/thanatos)? Lugar/espço de uma *agressividade integrada*, na linha de Klein. Arte do trabalho activo da visão participante na acção: tornar visível e táctil a expressão da sensação pela sinuosidade linear rítmica e tonalidade afectiva da cor ou a “unidade fenomenológica dos sentidos: sensação e ritmo” (Deleuze, 1984, p.25).

Rosalind Krauss (1971/1986), com base nas concepções de Freud e Bataille, considera o uso da *horizontalidade* em Pollock, elemento intermediário/agente da obra, como uma regressão egoíca, radical, contrária ao pensamento racional e intelectual (de *D* para *Ps* ou ênfase no *processo primário*), forma peculiar, óptica clivada ou desintegrada de perceber o mundo *verticalizado* (fálico, solar, ♂, activo).Pela tensão deliberada posta na oposição *horizontalidade* (*continente contendor*, ♀, telúrico e arcaico, passivo) vs *verticalidade*, põs em primeiro plano o material, corpóreo e o *abjecto*, grotesco (*estética do feio*) com as suas características próprias – urinação e defecação. Problemática da violência interna, da emergência *sem filtro - débordement* - dos elementos pulsionais e da sexualidade não sublimada. Segundo Deleuze (1984) o expressionismo abstracto, cujo representante maior é Pollock, mergulha no abismo do *caos* (ou criação), arte reflexo do acaso, negação da materialidade, de marcas e manchas-cor, diagrama da *pintura-catastrófe*, pelo gesto repetido do *dripping*, restauração ou regresso a um “mundo de probabilidades desiguais”(p.170).

A criação artística como um equivalente psíquico da procriação: oscilação entre o *abjecto* ao *sublime* (tonalidade das emoções e dos afectos sob o prisma da fusão oceânica ou extática) ou primado da *contemplação estática* (paragem espaço/tempo), mediado pelo trabalho de *reparação* e de elaboração do *símbolo* e *sublimação* (*ascesce*). Kant salienta que o *sublime*, em oposição à categoria estética do *belo* é “completamente informe ou não figurado, todavia como objeto e uma satisfação pura” (Kant 1810/1987, p.108) e que a concepção da ideia de *sublime* é-nos dada pela natureza “em seu caos, ou em sua desordem e destruição mais selvagem e desregrada” (*ibid.*, p.155). Schelling (2001) acerca da dicotomia *caos/sublime* observa que “o informe é justamente o que mais imediatamente se torna sublime para nós, isto é, símbolo do infinito como tal”. Para concluir que “o caos é a intuição fundamental do sublime” (*ibid.*, p. 123).

Contrariamente, será antes uma Arte do transcendente ou espiritual, a representação lírica do belo e absoluto/infinito, do intemporal, o retrato subtil do ininteligível e incognoscível, do universo ininterrupto, dos movimentos rítmicos e musicais da natureza (pulsão de vida/eros)? Ou uma tentativa de expressar tanto o efêmero como o eterno, o belo e o feio, o momento sublime, da verdade, do infinito, a fugaz da captura *do e no aqui-e-agora?* Arte-pele labiríntica, barreira-de-contacto delimitadora e separadora (Bion, 1962) ou lugar *entre* (o artista e o espectador; o Eu e os objectos; interno e externo), *zona intermediária* e mediadora da experiência (Winnicott, 1971) ou modelo de *playing*, espaço *continente* (Delgado, 2001, p. 126), Arte que nos consegue arrastar e embrenhar nos seus engolfamentos, *pele* que “nos separa mas (...) consegue incorporar-nos e absorvermo-nos dentro de si” (Fuller, 1983, p. 230), onde se tende para a fusão espaço/tempo, num “momento estético” (Milner, 1979, p.860) ou abandono suspenso da delimitação de *pele-psíquica* (Bick, 1968) ou *Ego-pele* (Anzieu, 1974) e comunhão com a obra (tornar-se *Um*) que se abre e expande para fora, abrindo novas vias e sendas comunicantes e simbólicas.

Arte das categorias estéticas do *belo* e do *sublime* (Fuller, 1983, p.223), ou da oscilação destas experiências estéticas, interligação equivalente à dinâmica afectiva do “*espaço/lugar potencial* entre o objecto subjectivo e o objecto objectivamente percebido, entre as extensões do eu e do não-eu” (Winnicott, 1971, p.139) experiência qualitativa que pressupõe a *capacidade de estar só* (1958) na presença de um Outro: entre a beleza formal – origem na separação ou o seio/*holding* – ligado às delimitações, contornos (*pele e filtro protector; envelope psíquico*) formas de modelar o espaço ou o vazio, às inter-relações, ordem, coerência ou *D* (integração) e entre a cor, a tonalidade emocional, a expressão afectiva profunda (do terror, vazio, aniquilamento ou emaravilhamento) o ilimitado, a imersão/fusão ou *Ps* (dispersão), formas de modelação correlacionados com a paisagem (como as “paisagens” de Pollock) – origem na fusão (sentimentos de extâse) ou meio materno/*handling* que implicam o sentido de *continuidade* do Eu e bem-estar psíquico (base da confiança) na linha de Winnicott. Arte de prazer sensorial e drama poético subtil. Sublimação dos impulsos/pulsões e manifestação do latente, sublimação essa designada pela necessidade imperativa de dar ordem à desordem; de tentar reparar, (re)criar, (re)integrar e transformar o caos arcaico num *caos ordenado*, com sentido, *caos* esse possuindo alguma capacidade em delimitar e conter, de filtrar o ilimitado/difuso/imenso. As criações de Pollock interpretadas enquanto tentativas/vias de criação de um continente/contéudo, em falta e/ou deficitário. Tentativas de ligar, unir, integrar dinâmicas com actividades separadas (tal como as partes do self) numa totalidade, que implicam uma enorme capacidade de síntese das

dinâmicas intrínsecas às actividades de *nivelação* e *acentuação* da realidade total, tentativa de elaborar uma convergência entre o sossego e o dessassossego, eminentemente inquietante. Uma linguagem dos afectos.

O acto de criação e a sua extensão - tela - poderá ser compreendida de diversas formas distintas: como um acto terapêutico transformador e reparador do Eu e do narcisismo (de β a α); acto de criação e/ou tela espaço/lugar (*potencial, transitivo, entre a ilusão e a realidade, de abertura à experiência*); espaço ou lugar *continente*; inserido um tempo, onde se encontra apto a elaborar a ausência e a separação, a mediar e trabalhar medos, inibições e bloqueios, a trabalhar o luto e a culpa, a elaborar fantasias e fantasmas inconscientes e devaneios criativos. Possibilidades em aberto de transformação, (re)criação e restauração do objecto perdido e destruído em fantasia, de integração, (re)ligação e (re)união, na senda da completude de Eros.

Acto de sublimação que se expande e possibilita a ousadia da *transgressão*, aceite e tolerável no espaço da actividade artística (Clancier, 1979), pois esta arrisca – num espaço do jogo/brincar, contido e delimitado, *espaço potencial* ou *transitivo* da *experiência* (do eu, do Outro, das diferenças *eu/não-eu*, da aculturação e enculturação, da cultura e do mundo), *zona intermediária* (tranquilizadora e retemperadora, a-conflitual) entre o imaginário e o real, *área transitiva* sob o *domínio da ilusão* onde o sujeito é rei do jogo/brincar (dinâmicas internas e jogo de forças) do seu *faz-de-conta*, espaço de aprendizagens das actividades ligadas à criação e criatividade, espaço de integração (“tentativa de unir e comunicar”) potenciador (substitutivo de uma mãe prespicaz e activa) destes mesmos processos (Winnicott, 1971); lugar *continente*, capaz de receber *contéudos* aptos a serem transformados. Espaço onde arrisca lesar, destruir, danificar ou atacar um objecto - e/ou os *elos de ligação* e/ou *vínculos* (Bion, 1988a/1991) - seja ele interno ou externo, seja ele a mediação de ambos, ou representante das internalizações dos introjectos materno ou paternos, espaço onde pode representar e realizar a *alucinação do desejo* Freudiana.

Lugar da primazia projectiva devido às características de uma expressão artística, expressão de Si, representada por uma configuração ou constelação ambígua e indefinida de linhas e curvas, de gotejos e manchas/marcas de tinta (tal como o Rorschach) projectadas num espaço/lugar a-geométrico, sem perspectiva, sem planos, a-objectal, cuja configuração/constelação é marcadamente fluída, anti-convencional, é transposta num espaço/lugar em aberto e ininterrupto, lugar esse marcado pela continuidade da repetição de padrões/tramas texturais, simultaneamente expressão da repetição perpétua, helicoidal, de movimentos que representam por sua vez ritmos cíclicos em *continuum*.

Arte como lugar ou *espaço projectivo*, tal como no estímulo Rorschach, pressupõe um signo/percepto pictórico ambíguo e difuso, que estimule respostas de acordo com os conteúdos manifesto e latente. Respostas/interpretações face ao apelo interpelado e mediado pela dupla projecção/ sentido da realidade. Respostas sobre o intra e infra-psíquico: do domínio do sensorial, da qualidade das forças pulsionais e instâncias psíquicas, das dinâmicas afectivas e relacionais, situando-se no *aqui-e-agora* da situação/relação inter-subjectiva que implica um Outro - contemplação do quadro, diálogo comunicante entre o autor e o espectador, mediado pela tela, diálogo mediado pelas dinâmicas de transferência e contra-transferência entre a tela e o Outro, o artista e a sua obra. Revelação ou desvelamento do Eu em toda a sua complexidade e contradição, do que está encoberto, por desvendar e trazer ao consciente (para lhe atribuir sentido). “Existe uma verdade inerente e que deve ser extraída da aparência exterior do objecto para ser representada. Essa é a única verdade que interessa” observa Henri Matisse.

Tal como o instrumento Rorschach, impõe-se uma leitura qualitativa interpretativa, de cariz subjectivo para aceder à compreensão e (re)leitura destas obras de Pollock; pressupõe-se, para tal, a criação de um esquema ou esboço de uma possível grelha interpretativa (que possa conter, delimitar e dar significado ao material psíquico e pictórico) que possibilite a transformação desses elementos em bruto (*Beta*) em conceptualizações com sentido (*Alfa*) ou em signos e símbolos comunicantes. “O que importa é o olhar, não o que é olhado”, diz-nos Casais Monteiro.

Arte ou *lugar transitivo*, de *ilusão*, de comunicação do *espaço/zona intermediária* (Winnicott, 1971) criativa, inerente à *fruição estética* (Kris, 1952), de reparação e reconstrução do objecto primeiro (no domínio da fantasia) e do mundo interno/self (Chasseguet-Smirgel, 1971) – uma nova ou *neo-realidade*. Roger Fry (cit. por Segal, 1952, p.167) diz-nos que o artista recria a vida e uma nova realidade, interna, equivalente, com base no externo/fora, “engendrando um mundo próprio”(ibid., p. 168), expressão das seus elementos idiossincráticos, que o distinguem enquanto indivíduo único, *ser-no-mundo* existencial e fenomenológico. Para Segal a verdadeira *reparação* remete para o objecto na medida em que “cada criação é recriação de um objecto, anteriormente amado, perdido e danificado – de um mundo interno e de um Eu danificados (...) re-criação do nosso mundo, juntar os fragmentos, injectar vida nos fragmentos mortos, re-criar a vida” (ibid., p.171) *lugar/espaço (potencial)* da elaboração e/ou *reparação* da perda e do trabalho de luto (do *paraíso perdido*) e restauração egoíca, efectivando-se a *posição depressiva* (D ou *integração*)

e o processo de maturação do psiquismo, diferenciando e separando o interno do externo, o Eu do objecto (Winnicott, 1971) abrindo espaço à criação de símbolos e elaboração simbólica (*sublimação*), sendo que a “criação artística é um equivalente psíquico para a procriação”(Segal, 1952 p.173) ou legado do Eu eternizado para o mundo (*completude narcísica?*). Para tal, (Mancia) será imprescindível ser-se capaz de tolerar as dissonâncias (a separação, fragmentação, desintegração, desorganização, dissociação, indiferenciação ou *Ps*) que nos afastam da integração psíquica (em *D*) salutar, organizadora, propulsora da *restauração* e *reparação* interna - de Si e dos objectos (p.187).

O que é essencial numa obra de arte é que esta possa elevar-se bem acima do domínio da vida pessoal e falar-nos, segundo o espírito e o coração do poeta, enquanto homem, ao espírito e ao coração da humanidade. O aspecto pessoal é uma limitação, e mesmo um pecado, no domínio da arte. Jung

A experiência da falta e do vazio é inerente à condição humana, condição de incerteza e ubiquidade. Em busca da completude narcísica, o artista ou sujeito criativo é tomado pela necessidade de idealização, sublimação e reparação, elementos constituintes dos processos ligados à elaboração da condição depressiva. O acto de criação artística é um acto, na sua essência, profundamente reparador de uma *ferida* ou *falha/fenda narcísica* – a *falha básica* (Balint, 1968) – de um voltar atrás, ao tempo/estado primordial de felicidade e comunhão idealizada, de beatitude e onnipotência através da fusão/união com o materno, pela via da fantasia e do fantasma.

O vazio será como uma ferida aberta, uma *ferida* ou *fenda primária* (Salgueiro, 2002), ligada ao narcisismo e ao amor primeiro, a “beleza fatal” deixada atrás. Para este autor, é pela via de desapontamento primário ou a *falha básica* de Balint (1968, cit. por Salgueiro, 2002, p. 130), que vai possibilitar e viabilizar o surgir de novas capacidades responsivas, de índole criativa: como o brincar, os sonhos embrincados, a arte, do trabalho criativo/artístico, o sentido de humor, o amor e a capacidade de amar. A arte reporta-nos e evoca no nosso íntimo o retorno ao mítico e idealizado “*paraíso perdido*”, que todos gostaríamos de reencontrar (Salgueiro, 2002), obrigando o artista a empreender uma busca, de ir “à la recherche du temps perdu” nas palavras de Marcel Proust.

A Arte possui uma função terapêutica do narcisismo, lugar de *reparação* (via identificação projectiva do autor com as suas obras) dessa *fenda* ou *ferida narcísica*. Se a Arte for determinada sob uma via ou conjugação formal e esteticamente significativa (posição depressiva), esta cria uma síntese fundamentalmente benigna, independentemente do carácter

maligno ou horrífico (*terror sem nome*) dos seus conteúdos, pois implicam o crescimento e maturação psíquica e a integração da posição depressiva (Stokes, 1963; 1965). “Sem um objecto constituído como continente, não se caminha em direcção ao narcisismo positivo, ao espaço potencial” (Pinheiro, 2005, p.90).

Este impulso criativo advém assim de uma remomeração saudosa, inconsciente, acerca de um espaço interno de felicidade primordial e comunhão harmoniosa com o objecto de amor primário, e da conseqüente experiência da perda, vivida dolorosamente pelo ego/self, em luto (posição depressiva) devido à noção de dano e destruição fantasmada/fantasiada dos seus bons objectos internalizados. A obra criada terá como missão a restauração e a reparação (do bom objecto danificado), através da expiação da culpa (propulsora da criatividade segundo Klein) devido ao dano causado, e a elaboração das ansiedades depressivas, recriando o seu mundo e instaurando o impulso de vida. A obra de Arte é como um constituínte simbólico, que visa a comunicação (símbolo comunicante) de dentro para fora, atreito ao teste do real, obrigando-o a separar o dentro/fora e a distinguir a fantasia/fantasma da realidade. Torna-se assim capaz de separar-se da obra/objecto criado (Segal, 1991/1993).

Weininger, em *Melanie Klein: da Teoria à Prática*, refere que: “Para algumas pessoas, o processo criativo pode ser uma defesa maníaca que, no acerto final de contas, não contém suficientemente a sua ansiedade. As tentativas maníacas de reparação nunca parecem ser suficientes para ajudá-las a superar o sentimento de haver destruído seus objectos internos bons e elas acabam por perder o sentimento de confiança em si mesmas. Isso expressa-se como não tendo mais confiança em sua capacidade como artistas criativos. A auto-destruição pode então, com frequência, assumir a forma de uma volta para as drogas, para o álcool ou para a actuação (acting-out) sexual, atos esses que representam uma retaliação punitiva feita pelos perseguidores internos”.(p. 72, 1992/1996).

É o que parece suceder em Pollock, com o seu historial clínico aliado a uma problemática narcísica, corroborada por uma dependência alcóolica; auto-destruição manifesta e expressa durante as crises maníacas/maníformes ao longo da sua vida, alternadas com estados de profundo vazio e depressão, nos quais ressentia um profundo desespero, desamparo e falta de confiança em si enquanto artista e criador. Esta dor de Si, “escrita com o seu próprio sangue”, atinge o expoente máximo durante o declínio progressivo e irremediável da sua vida – logo, do seu talento e actividade artística, no qual parece colapsar as funções criativa e terapêuticas da Arte, inviabilizando a capacidade simbólica, as capacidades de (re)criação,

sublimação, reparação e transformação, inerentes ao acto e processo criativo: declínio este manifesto nos últimos anos, após o apogeu das suas obras-primas e período mais frutífero e criativo, onde vagueia à deriva numa espiral destrutiva e aniquilante, de álcool e *acting-out*, génio em falência à mercê de Si e dos seus ataques/impulsos sádico-destrutivos, até ao momento que culmina na sua dramática morte.

Em Pollock a criação artística é um acto eminentemente reparador, de sobrevivência (egoica). Esta reparação parece-nos ser reparação de Si, do self (Chasseguet-Smirgel, 1971;1979) ferido, frágil e vulnerável, desvelando uma problemática narcísica primária, de índole carêncial, que o tornava “dependente da criatividade” (Pinheiro, 2005, p.52), compelindo-o a criar ferozmente, fugindo assim da desorganização interna e do pavor do aniquilamento. O seu objecto/obra é então sentida e experienciada como fazendo parte de si ou como um prolongamento de si/self (projectão do self), não distinguindo a sua vida da sua actividade e produções artísticas. Tal é considerado comum no génio artístico (*ibid.*) para Eissler “trata-se de um narcisismo das funções do Ego dirigidas sobre a realidade” (cit. por Pinheiro, 2005, p.52). Amar-se pela Arte como em Pollock, mais do que si mesmo.

É um sujeito na senda de Si, na busca que o impele à *individuação* e *autonomia* (Mahler, 1973/1979) que dá origem e cria novos objectos internos e externos, pela *mudança catrastófica* (Bion, 1970/1993). Implica o estabelecimento de uma nova “*barreira de contacto*” (Bion, 1962/1967a/1967b) levando, segundo Marques (1999) a “novas relações *continente-contéudo*, novas significações, pelo uso do pensamento, da *função alfa* e da actividade de criação de símbolos (...) é através do uso deste limite ou estrutura (*pele* por Bick e Anzieu) que se pode dar conta de uma “*função interna de conter*,” que permite a introjecção de uma “*construção de um objecto num espaço interno*” (Bick, 1968, p. 279). Está em jogo a busca e o manejo do domínio pleno da *transitividade* ou espaço psíquico interno, *potencial, transitivo* (Winnicott, 1971), onde seja capaz de pensar o *Self* – de *se* pensar.

A verdadeira obra de Arte possibilita o estabelecimento de um lugar/ponte de contacto entre o artista e o espectador, atribuindo valor, sentido e expressão ao real. Nas palavras de Merleau-Ponty “O pintor retoma e converte justamente em objecto visível o que sem ele permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. Para este pintor, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza; um único lirismo: o da existência incessantemente recomeçada.” (1948, cit. por Kon, 1996, p.45). Assim, o prazer artístico ou *fruição estética* “implica reviver inconscientemente o processo de criação do artista” (Segal, 1952, p.180) ou “sua constelação mental que o impulsionou a criar” (Freud, 1914/1992, p.144). O Homem “não podia ser senão um sujeito

criador, organizador de metáforas e de constructos de significação sobre a sua realidade, interna e externa”. Amaral Dias, 1992/1994b, p.308).

Nas *drip paintings* o efeito cénico embrenha o sujeito-espectador, impulsionando-o a usufruir das inúmeras possibilidades interpretativas, (re)constituindo-a dentro de si (transformação e integração) – estética da recepção da obra de Arte - convidando-o a tentar usufruir e partilhar das liberdades inerentes às estéticas da subjectivação e imaginação, pela via da sensação e da ressonância e experiencia significativa física, emocional e afectiva, “sentir” a obra através da sua linguagem poética, reflexo dos estados internos do autor, tais como estados emocionais, existenciais ou espirituais. (Gooding, 2000/2001; Landau, 1989). Criar implica a separação, e a elaboração do luto ou ultrapassagem da angústia depressiva, pela interiorização mediada pelo símbolo, agente e estandarte dessa passagem. A recriação do objecto (*paraíso perdido*) conduz à almejada plenitude ou *completude narcísica* (Grunberger, 1963/1979) que relembra que o artista possui a excepcional oportunidade da manutenção (halucinada) do “objecto ideal, fundido consigo mesmo e o objecto independente”(cit. por Cogeval & Vuagnat, 1995/2004, p.92), função similar ao do *objecto transicional* (Winnicott, 1958/1971) ou reminiscência do *conflito estético* (Meltzer, 1990/2004) porque a subjectividade só pode advir do alimento do Outro/alteridade (ulterior), nascer *da, na, e pela* relação intersubjectiva. Como nos diz Chasseguet-Smirgel, além do talento, o artista necessita “suportar a angústia e depressão, o sentido agudo da sua própria realidade psíquica, (...) as pulsões sádicas”(ibid.). O prazer que advém da experiência estética, partilhada com o público pela mediação da obra, encontra o seu eco no “objecto-grupo” como “a criança no seu impulso para recriar o objecto transicional na presença da mãe” (ibid., p. 94). Para se poder desfrutar da *fruição estética* (Kris, 1952) que advém da apreciação de uma obra de Arte, devemos então comungar *com* “o caos primitivo de onde ela emergiu” (Pinheiro, 2005, p.135), partilhando emoções, sintonizando estados internos e de *alma*, construindo e reconstruindo a obra - noção de *Obra Aberta* (Eco, 1989) “procriações contínuas de relações internas” (ibid., p.92), abertas à interpenetração e intersubjectividade, obra *espaço* ou *objecto transitivo*, símbolo comunicante ou “objecto transnarcísico (...) transporta as marcas da idealização subjectiva” (Green, 1975, cit. por Pinheiro, 2005, p.135), que implica o receptor na concepção da sua leitura interpretativa, sendo este um leitor activo e participante na senda de sentidos, devido ao sinal ambíguo, ambivalente e dispersivo, dando-lhe margem para projectar as suas dinâmicas internas no espaço *continente* ou de *revêrie* da tela/*acção*, tornando-se co-autor desta.

Espaço potencial, entre a fantasia e o real, o interno e o externo, interactivo, eminentemente inter e intra-relacional – aberto à alteridade - espaço de encontro de subjectividades, olhares e experiências, que, para serem significativas e transformadoras pressupõem uma ligação autêntica e genuína.

Conseguiu realizar, durante o período clássico (*drip paintings*) uma profunda mudança quanto ao objectivo e manifesto surrealista: a arte e criação artística como um símbolo/simbolização do inconsciente e seu material, e energias/forças reprimidas de forma directa e não mais mediada pela linguagem (processo primário), esta já elaborada e esquematizada formalmente implicando um pensamento racional (processo secundário) mas sim uma arte e acto de *reparação do self*. A criação artística como um modo alcançável, actual, no *aqui-e-agora*, de um viver ideal. Para Pollock a permissa era, de facto criar/pintar ou morrer; arte e artista, obra e self, eram um só. A vida era a sua arte e a arte era a sua vida. Arte ou Poética do Caos, sagrado, divino, “*verdadeiro*” (Paul Klee); diz-nos Couto “*Caos é justamente essa coloração depressiva que se inicia por um imperativo cria ou escreve com o teu próprio sangue (...) Corroí e mina, desconstroí e sublima (torna possível o sublime)*” (1994, p195). Ou como salienta Rául Brandão em Húmus “*É preciso criar outras (palavras), empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam a cólera, o instinto e o espanto*”.

Referências Bibliográficas

- Abraham, N.& Torok, M. Introjecter – Incorporer. Deuil ou Mélancolie. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, v.6, pp. 111-122.
- Amaral Dias, C., Ribeiro, L., e al. (1992/1994a). *Caos & Meta- Psicologia*. Lisboa: Fenda.
- Amaral Dias, C. (1992/1994b). O meu problema é não ter título, in *Caos & Meta- Psicologia*. Pp- 307-314. Lisboa: Fenda.
- Amaral Dias, C., Resende, A.,M., & Zimerman, D., (1996). *Bion Hoje*. Lisboa:Fim de Século.
- Amaral Dias, C. (2000). *Falas públicas do inconsciente*. Coimbra: Quarteto.
- Amaral Dias, C. (2005). *Freud para Além de Freud*. Lisboa: Climepsi.
- Amati-Mehler, J. (1997). Algumas considerações sobre a criatividade. *Revista Brasileira de Psicanalise*. Vol. XXXI (3), pp. 611-632. Retirado da EBSCO.
- Anes, JM. (1992/1994). ,A Luz Saindo por Si Própria das Trevas, in *Caos & Meta- Psicologia*. Pp- 85-93. Lisboa: Fenda.
- Anzieu, D. (1974). Le Moi-Peau. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, v.9, pp. 195-208.
- Anzieu, D. (1977/1979). L´image, le texte et le psychanalyste. *La Sublimation: Les Sentiers de la Création*, pp.259-277. Paris: Tchou.
- Anzieu, D. (1979).Préface, in *La Sublimation - Les Sentiers de la Création*, pp.11-23. Paris: Tchou.
- Argan, GC. (1988/1995). *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Arietti, S. (1964). From primary to terciary process. *Contemporary Psychoanalysis*, v.1, pp. 51-68.

- Bachelard, G. (1988). *Fragments d'une Poétique du Feu*. Paris: P.U.F.
- Bachelard, G. (1996). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Badarocco, G. J. (1986). La Identificación y sus Vicisitudes en la Psicosis. La Importancia del Concepto Objeto Enlouquecedor. *International Journal of Psychoanalysis*, 67, pp.217-226.
- Balint, M. (1986). The basic fault. In M. Stone (Ed.), *Essential papers on borderline disorders* (cap. 17, pp. 385-409). New York: University Press.
- Bartucci, G. (Ed.) (2002). *Psicanálise, arte e estéticas de subjectivação*. Rio de Janeiro: Imago.
- Bateman, A. & Holmes, J. (1997/1998). Introdução à Psicanálise –Teoria e prática contemporâneas. Lisboa: Climepsi.
- Baudry, F. (1984). An Essay on Method in Applied Psychoanalysis. *Psychoanalytic Quarterly*, 53, pp. 551-581.
- Bayle, F. (2006). *À volta do nascimento*. Lisboa: Climepsi.
- Begoin, J. (2004). Le traumatisme de la naissance: De Freud et Rank au concept de perinatalite. *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 25, 93-132.
- Bick, E. (1968/1991). A experiência da pele em relações de objectos arcaicas. *Melanie Klein Hoje*, v. I, pp.194-198. Rio de Janeiro: Imago.
- Bion, W. R. (1962/1991). *O Aprender com a Experiência*. Rio de Janeiro: Imago.
- Bion, W. (1965). *Transformations*. London: Karnac.
- Bion, W. (1967a/2007). *Second thoughts*. London: Karnac.

- Bion, W. R. (1967b/1994). *Estudos Psicanalíticos Revisados*. Rio de Janeiro: Imago.
- Bion, W. (1988a/1991). Ataques ao elo de ligação. In E. Spillius (Ed.), *Melanie Klein hoje: Desenvolvimento da teoria e da técnica* (vol. 1, cap. 1, pp. 95-109). Rio de Janeiro: Imago.
- Bion, W. (1988b/1991). Uma teoria do pensar. In E. Spillius (Ed.), *Melanie Klein hoje: Desenvolvimento da teoria e da técnica* (vol. 1, cap. 2, pp. 185-193). Rio de Janeiro: Imago.
- Bion, W. (1970/1993). *Attention and interpretation*. London: Karnac.
- Birman, J. (2002). Fantasiando sobre a sublime ação. In Bartucci, G. (Ed.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjectivação* (pp. 89-130). Rio de Janeiro: Imago.
- Bollas, C. (1978). The transformational object. *International Journal of Psychoanalysis*, 60, pp. 97-107.
- Bouveresse, R. (1984). Psique, in, Mousseau, J. & Moreau, P-F. (Ed.). *Dicionário do Inconsciente*, pp.445-451. Lisboa: Verbo.
- Braconnier, A. (2007). *Manual de psicopatologia*. Lisboa: Climepsi.
- Callois, R. (1955/1988). *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70.
- Carmo Silva, CH. (1992/1994). Caos e Experiência Espiritual, in *Caos e & Meta-Psicologia*, pp.279-306. Lisboa: Fenda.
- Chave, AC. (1993/2010). Pollock and Krasner: Script and Postscript. In Frascina, F.(Ed.) *Pollock and After, The Critical Debate* (ch.17, pp.329-347).NewY.: Routledge.
- Chasseguet-Smirgel, J (1971/1979). Sublimation et idealization, in *La Sublimation - Les Sentiers de la Création*, pp.299-315. Paris: Tchou.

- Chasseguet-Smirgel, J (1974). Perversion, idealization and sublimation. *The International Journal of Psychoanalysis*, Vol 55(3), pp.349-357.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1984). Thoughts on the concept of reparation and the hierarchy of creative acts. *International Review of Psycho-analysis*, v. II, pp. 399-406.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982/1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- Clancier, (1979). Clancier, A. (1979). Fantasmies et souvenirs dans la creation litteraire. *Revue Française de Psychanalyse*, 4, 689-702.
- Cogeval, J-M.& Vuagnat, F. (1995/2004). Criatividade, Criação Artística e Crescimento Psíquico, in Decobert, S. & Sacco, F. (Ed.) *O Desenho no trabalho psicanalítico com a criança*, pp. 89-99. Lisboa: Climepsi.
- Couto de SC, CM. (1992/1994). Leibnietzsche e a Estética do Caos, in *Caos e & Meta-Psicologia*, pp.183-197. Lisboa: Fenda.
- Cullum-Swan, B. & Manning, P. (1994). Narrative, content, and semiotic analysis. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (ch. 29, pp. 463-477). Thousand Oaks: Sage.
- Curnier, A. (2008). *Jackson Pollock et le Chamanisme*. Pinacothèque de Paris.
- Deleuze, G. (1976). *Différence et Répétition*. Paris: Éditions de la Différence.
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon, Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence.
- Delgado, L. (2006). *A dinâmica criativa através do Thematic Apperception Test*. Tese de Doutoramento apresentada ao Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa.
- Delgado, L. (2009). Para um racional bioniano de interpretação dos dados projectivos. *Análise Psicológica*, XXVII (1), 109-113.

- Delgado, L. (2012). *Psicanálise e Criatividade: Estudo Psicodinâmico dos Processos Criativos Artísticos*. Lisboa: ISPA-CRL.
- Doron, R. & Parot, F. (1991/010). *Dicionário de Psicologia*. Lisboa: Climepsi.
- Eco, U. (1968/1981). *A definição de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Eco, U. (1962/1989). *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.
- Eco, U. (2007). *História do Feio*. Lisboa: Difel.
- Emmerling, L. (2008). *Pollock*. Taschen.
- Erhrenweig, A. (1967). *The hidden order of Art*. London: University of California Press.
- Eliade, M. (1983/1987). *Histoire des croyances et des idées religieuses*, v.3. Paris: Payot.
- Eliade, M. (1983). *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot.
- Fairbairn, W. (1952/1990). *Psychoanalytic studies of the personality*. London: Routledge.
- Fleming, M. (2003). *Dor sem nome, Pensar o sofrimento*. Porto: Afrontamento.
- Foucault, M. (1966/1991). *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70.
- Frascina, F. (2000/2010). *Pollock and After: The Critical Debate*. New York: Routledge.
- Freud, S. (s. d./1895/1950). Projeto Para Uma Psicologia Científica. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 1, pp. 347-370). Rio de Janeiro: Imago.

- Freud, S. (1900/1989). A Interpretação dos Sonhos. In J. Salomão (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vols. IV e V). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1905a/1996). Fragmento de uma análise de um caso de histeria. In Salomão, J. (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (Vol. VII, pp. 13-116). Rio Janeiro: Imago
- Freud, S. (1905b/1996). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In J. Salomão (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (vol. VII, pp. 117-217). Rio Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1907/1969). Gradiva de Jensen e outros trabalhos. In J. Salomao (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (vol. 9, pp. 15-88). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1908a/1996). Escritores criativos e devaneios. In J. Salomão (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (vol. IX, pp. 135-148). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1908b/1989). A criação literária e o sonho acordado. In *Textos Essenciais de literatura, arte e psicanálise* (pp. 50-59). Mem Martins: P. Europa- América.
- Freud, S. (1910/1992). Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci. In *Textos Essenciais de literatura, arte e psicanálise* (pp. 65-132). Mem Martins: P.Europa - América.
- Freud, S. (1912/1913/1965). *Totem et Tabou*. Paris: Payot.
- Freud, S. (1914/1992). «O Moisés» de Miguel Ângelo. In *Textos Essenciais de literatura, arte e psicanálise* (pp. 144-171). Mem Martins: P.Europa - América.
- Freud, S. (1916/1992). Transitoriedade. In *Textos Essenciais de literatura, arte e psicanálise* (pp. 194-197). Mem Martins: P.Europa – América.

- Freud, S. (1920/2009). *Para além do princípio do prazer*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Freud, S. (1923/1997). *O Ego e o Id*. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1924/a2001). Neurose e Psicose. In S. Freud, *Textos Essenciais da Psicanálise – A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia* (2ª ed., pp. 149-158). Mem-Martins: P.Europa-América.
- Freud, S. (1924b/2001). A Perda da Realidade – Neurose e Psicose. In S. Freud, *Textos Essenciais da Psicanálise – A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia* (2ª ed., pp. 159-164). Mem-Martins: P. Europa-América.
- Freud, S. (1925/1996). Um estudo autobiográfico. In J. Salomão (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (Vol. XX, pp. 15-72). Rio Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1928/1969). Dostoievski e o parricídio. In *Textos Essenciais de literatura, arte e psicanálise* (pp. 249-265). Mem-Martins: P.Europa - América.
- Freud, S. (1930/2008). *O Mal-Estar na Civilização*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Fried, M. (1965). Jackson Pollock, in Karmel, P. (Ed.) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, pp. 97-103. New York: The M.O.M.A.
- Fuller, P. (1983). *Arte e psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Gadamer, H.G. (1900/1997). *Verdade e Método*. Petropolis: Vozes.
- Gentile, J. (2008). Between private and public: towards a conception of the transitional subject. *The International Journal of Psychoanalysis*, 89 (5), 959-976. Retirado da Psychoanalytic Electronic Publishing.

- Godbout, C. (2004). Reflections on Bion's elements of psychoanalysis: experience, thought and growth. *The International Journal of Psychoanalysis*, 85 (5), 1123-1136. Retirado da Psychoanalytic Electronic Publishing.
- Golding, J. (1994). *Visions of the Modern*. London: Thames and Hudson.
- Gooding, M. (2001/2002). *Arte Abstracta*. Lisboa: Editorial Presença.
- Goodnough, R. (1950). Pollock Paints a Picture, in Karmel, P. (1999) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, pp. 74-78. New York: The M.O.M.A.
- Greenberg., C. (1943). Art, in Karmel, P. (1999) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, p.51. New York: The M.O.M.A.
- Greenberg., C. (1945). Art, in Karmel, P. (1999) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, pp.52-53. New York: The M.O.M.A.
- Greenberg., C. (1947). Art, in Karmel, P. (1999) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, p.56. New York: The M.O.M.A.
- Greenberg., C. (1948). Art, in Karmel, P. (1999) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, p.59. New York: The M.O.M.A.
- Greenberg., C. (1949). Art, in Karmel, P. (1999) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, p.62. New York: The M.O.M.A.
- Greenberg., C. (1967). Jackson Pollock: Inspiration, Vision, Intuitive Decision, in Karmel, P. (1999) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, pp.110-113. New York: The M.O.M.A.
- Greenberg, C. (2010). Art critic, modern art, Jackson Pollock, abstract expressionism, post painterly abstraction, art criticism, art history, modernism. London: Iphascript.

- Green, A. (1983). *Le Narcissisme de Vie et le Narcissisme de Mort*. Paris: Éditions Minuit.
- Green, A. (1994). *Revelações do Inacabado sobre o Cartão de Londres de Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Imago.
- Gibello, B. (1995/1999). *O pensamento incontido*. Lisboa: Climepsi.
- Grinberg, L. (1976/2001). *Teoria da Identificação*. Lisboa: Climepsi.
- Grunberger, B. (1963/1979). *Narcissism*. New York: Int. Univ. Press.
- Harris, E. & Harden, MG. (2000/2001.) *Pollock*. Dvd. Site oficial do filme Pollock: <http://www.spe.sony.com/classics/pollock>. LN. Video.
- Heidegger, M. (1971). *L'Art et L' Espace*. Paris: Gallimard.
- Heidegger, M. (1936/1977). *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.
- Herczynski, A. & Ceernuschi, C., (2008). *The Subversion of Gravity in Jackson Pollock's Abstractions*, Art Bulletin, V. XG, nº 4., pp. 616- 639.
- Herwitz, D. (1952). The work of art as psychoanalytical object: Wollheim on Manet. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 49, 137-153. Retirado da Psychoanalytic Electronic Publishing.
- Hinshelwood, R. (1992). *Dicionário do Pensamento Kleiniano*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Hodder, I. (1994). The interpretation of documents and material culture. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (ch. 24, pp. 393-462). Thousand Oaks: Sage.
- Horn, A. (1966). Jackson Pollock: The Hollow and the Bump, in Karmel, P. (Ed.) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, pp. 104-109. New York: The M.O.M.A.

- Jachec, N.(1993). Myth and the Audience: the Individual, the Collective and the Problem of Mass Communication by the Early 1950s, in Thistlewood, D., (Ed.). *American Abstract Expressionism*, Critical Forum Series, v.I, p.129-145. Liverpool Univ.Press and Tate Gallery Liverpool.
- Judd, D. (1967). Jackson Pollock, in Karmel, P. (Ed.) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, pp. 114-117. New York: The M.O.M.A.
- Jung, G. (1936/1991). *Psicologia e Alquimia*. . Obras Completas. Vol. XII. Petrópolis. Ed. Vozes.
- Jung, G. (1943/1963). *Psychologie de l'inconscient*. Paris: Buchet-Chastel.
- Jung, G. (1920/1950). *Types Psychologiques*. Paris: Buchet-Chastel.
- Jung, G. (1964). *O Homem e seus Símbolos*. São Paulo.:Ed. Nova Fronteira.
- Jung, G. (1911/1986). *Simbolos da transformação*. Petropolis : Vozes.
- Jung, G. (1991). *Problèmes de l'âme moderne*. Paris: Buchet-Castel.
- Jung, G. (2000). *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Obras Completas. Vol. IX/I. Petrópolis. Ed. Vozes.
- Kant, E. (1810/1987). *Critique of Judgement*, London: Hackett Publishing.
- Karmel, P. (Ed). (1999). *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. New York: The Museum of Modern Art.
- Klein, M. (1929/1996). Situações de ansiedade infantil em uma obra de arte e no impulso criativo. In E. Barros (Ed.), *Obras Completas de Melanie Klein* (vol. I, pp. 240-248). Rio de Janeiro: Imago.

- Klein, M. (1930/1996). A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do ego. In E. Barros (Ed.), *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos* (pp. 251-264). Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M. (1935/1996). Contribuição à psicogênese dos estados maníaco-depressivos. In E. Barros (Ed.), *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos* (pp. 387-412). Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M. (1937/1996). Amor, culpa e reparação. In E. Barros (Ed.), *Melanie Klein: Amor, culpa e reparação e outros trabalhos* (cap. 19, pp.347-384). Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M. (1957/1974). *Inveja e Gratidão*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Klein, M. (1991). Diferenciação entre a personalidade psicótica e a personalidade não psicótica. *Melanie Klein Hoje, 1*, 69-86. Rio Janeiro: Imago.
- Kon, N. (1996). *Freud e o seu duplo*. S. Paulo: Edusp.
- Krauss, RE. (1971). Jackson Pollock's Drawings, in Karmel, P. (Ed.) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, pp. 176-179. New York: The M.O.M.A.
- Krauss, RE. (1986). Reading Jackson Pollock, Abstractly, in *The Originality of Avant-Garde and other Modernist Myths*, p.221-242. Cambridge: The MIT Press.
- Krauss, RE. (1993). Greenberg on Pollock, in Frascina, F. (Ed.) *Jackson Pollock and After: The Critical Debate*, ch.19, pp. 361-366. New York: Routledge.
- Kris, E., (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press.
- Laplanche, J. & Pontalis, J-B. (1967/2007). *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris: P.U.F.
- Landau, E. (1989/2010). *Jackson Pollock*. London: Thames and Hudson.

- Leja, M. (1993/2010). Reframing Abstract Expressionism: Gender and Subjectivity in Frascina, F. (Ed.) *Jackson Pollock and After: The Critical Debate*, ch.18, pp. 348-360. New York: Routledge.
- Mahler, M. (1973). *Psychose infantile, symbiose humaine et individuation*. Paris: Payot.
- Mahler, M. (1979/1982). *O Processo de Separação – Individuação*. Volume 2 de [Selected papers of Margaret S. Mahler](#). Porto Alegre: Artes Médicas.
- Malpique, C. & Sarsfield Cabral, M.F. (1990a). Digressão analógica sobre o aparelho psíquico. Do bloco mágico ao microscópio electrónico. In *Revista Portuguesa de Psicanálise*, vol.9-13, pp.39-42.
- Malpique, C. (1990b). A capacidade de estar só. In *Revista Portuguesa de Psicanálise*, vol.9-13, pp. 53-79.
- Mancia, M. (1970/1990). *No olhar de Narciso*. Lisboa: Escher.
- Marques, M.E. (1999) *A Psicologia Clínica e o Rorschach*, pp.250-286. Lisboa: Climepsi.
- Matos, A. C. (1983). Textos Sobre Narcisismo, Depressão e Masoquismo. *Análise Psicológica*, 4 (3), 409-412.
- Matos, A. C. (2002). Sonho e Criatividade in *O Desespero* (pp. 429-437). Lisboa: Climepsi.
- Matos, A. C. (2006). *Para que serve uma psicanálise hoje?* Comunicação no I congresso luso-brasileiro de psicanálise, 29 e 30 de Maio de 2006, Lisboa, consultado em <http://efinternospsiq2006.no.sapo.pt/PDF/psicanalise.pdf>.
- Matos, A. C. (2011). *Relação de Qualidade: Penso em Ti*. Lisboa: Climepsi.
- Meltzer, D. (1990). O conflito estético: o seu lugar no processo de desenvolvimento. *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 8, 5-29.

- Meltzer, D. (2004). The apprehension of beauty. In Gosso, S. (Ed.), *Psychonalysis and art: Kleinian perspectives* (pp. 125-130). London: Karnac.
- Merleau-Ponty, M. (1983). *L'Oeil et L'Esprit*. Paris: Gallimard.
- Midal, F.(2008). *Jackson Pollock ou L'invention de L'Amérique*. Paris: Editions du Grand Est.
- Midal, F. (2010). Comprendre l'art moderne: Le champ coloré ou la peinture comme révélation (pp.147-151). Paris: Agora Pocket.
- Mijolla, A. & Mijolla, S. (2002). *Psicanálise*. Lisboa: Climepsi.
- Milner, M. (1967/1979). Expérience culturelle et créativité individuelle, in *La Sublimation - Les Sentiers de la Création*, pp.208-219. Paris: Tchou.
- Milner, M. (1979). Le Rôle de L'illusion dans la Formation du Symbole, in *Revue Française de Psychanalyse*, 43, (5-6), pp.841-874.
- Mousseau, J. & Moreau, PF.(1984). *Dicionário do Inconsciente*. Lisboa: Verbo.
- Noy, P. (1968-1969). A Theory of Art and Aesthetic Experience. *The Psychoanalytic Review*, 55, pp. 623-645.
- Noy, P. (1969). A Revision of the Psychoanalytic Theory of the Primary Process. *International Journal of Psychoanalysis*. L. pp. 155-178.
- Noy, P. (1979). Form Creation in Art: An Ego-Psychological Approach to Creativity. *Psychoanalytic Quarterly*, v. 48, pp. 229-256.
- Noy, P. (1989). *Why do we enjoy Art?* Consultado a 02 de Abril de 2011 em <http://www.noypinchas.com/files/Art-and-Emotions.doc>.

- Noy, P. (1993). How Music Convey Emotion in *Psychoanalytic Explorations in Music: Second Series*, pp.125-153. Consultado a 02 de Abril de 2011 em <http://www.noypinchas.com/files/Art-and-Emotions.doc>.
- Orton, F. (1993). Action, Revolution and Paiting in Thistlewood, D. (Ed.) *American Abstract Expressionism*, Critical Forum Series, v.I., pp.147-178. Liverpool Univ.Press and Tate Gallery Liverpool.
- Ogden, T. (1985). On potential space. *International Journal of Psycho-Anal.*, 66 (2), pp. 129-141.
- Pereira, A. (2007). *Tensões femininas: Diálogos psicanalíticos com a obra de Paula Rego*. Tese de licenciatura apresentada ao ISPA: Lisboa.
- Pereira Bastos, JG. (1992). Dos desejos e memórias arcaicas do corpo à produção artística e literária como forma privilegiada da comunicação de inconsciente a inconsciente – Uma viagem pelo interior da obra de Freud, in In S. Freud, *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, pp. 7-39. Mem Martins: Europa-América.
- Pereira, F. (2000). *Sonhar ainda: Do sonho-desejo-realizado ao sonho emblemático*. Lisboa: ISPA.
- Pereira, F. (2005). Réflexions sur une métainterprétation. *European Psychoanalytic Federation Bulletin*, 59, pp. 14-25.
- Pinheiro, B.C. (2005). *Criações sobre Leonardo da Vinci*. Lisboa: Climepsi.
- Polkinghorne, D. (Ed.) (1983). Existential-phenomenological and hermeneutic systems. In *Methodology for the Human Sciences: Systems of Inquiry* (ch. 6, pp. 201-240). Albany: State University of New York Press.
- Pollock, J. (1944/1947/1950/1951) Artist's statements and Interviews in Karmel, P. (Ed.) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, pp.15-24. New York: The M.O.M.A.

- Quinodoz, J-M. (2004/2007). *Ler Freud – Guia de Leitura da obra de S.Freud*. Porto Alegre: Artmed.
- Ragon, M. (1992). L' art abstrait émigré à New York in *Journal de L'Art Abstrait*, v.4, pp. 57-95.
- Rhodes, C. (1994). *Primitivism and Modern Art*. London: Thames and Hudson.
- Ricoeur, P. (s.d/1986.). *Do texto à acção: ensaios de hermenêutica II*. Porto: Rés.
- Ricoeur, P. (s.d./1969). *O conflito das interpretações*. Porto: Rés.
- Ribeiro, LS. (1992/1994). Abertura, in *Caos & Meta-Psicologia*, pp. 17-20. Lisboa: Fenda.
- Ribeiro, M. (1999). Rêverie Hostil e Rêverie Benigna (Estudo clínico do fenómeno da rejeição e sua correlação com a noção de rêverie proposta por Bion em sua obra). *Revista Brasileira de Psicanálise*, 33 (3), 431-447.
- Riffard. P. (1983/1993). *Dicionário do Esoterismo*. Lisboa: Teorema.
- Rose, B. (1980). Jackson Pollock at Work: An Interview with Lee Krasner, in Karmel, P. (Ed.) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, pp.39-47. New York: The M.O.M.A.
- Rose, G., (2004). *Between Couch and Piano: Psychoanalysis, Music, Art and Neuroscience*. East Sussex: Brunner-Routledge.
- Rosenberg, H. (1961). The Search for Jackson Pollock, in Karmel, P. (Ed.). *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, pp.90-96. New York: The M.O.M.A.
- Rubin, W. (1967/1999). Jackson Pollock and the modern tradition. In P. Karmel (Ed), *Jackson Pollock: Interviews, Articles and Reviews* (pp. 118- 175). New York: The M.O.M.A.

- Rubin, W. (1979/1999). Pollock as a Jungian Illustrator: The limits of Psychological Criticism. In P. Karmel (Ed), *Jackson Pollock: Interviews, Articles and Reviews* (pp. 220-261). New York: The M.O.M.A.
- Salgueiro, E. (1989). Brèves réflexions sur la dynamique du symbole. *Revue Française de Psychanalyse*, 53 (6), pp-1747-1751.
- Salgueiro, E. (2002). Artistic process, dream process and psychonanlytic process: Fairbairnian links. In Pereira, F. & Scharff, D. E. (Eds.), *Fairbairn and relational theory* (pp. 126-144). London: Karnac.
- Schelling, F.(2001). *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp.
- Segal, H. (1952/1979). Une approche psychanalytique de l'esthétisme, in *La Sublimation – Les Sentiers de la Création*, pp.163-186. Paris: Tchou.
- Segal, H. (1957/1991). Notas sobre a formação de símbolos. In E. Spillius (Ed.), *Melanie Klein hoje: desenvolvimento da teoria e da técnica* (vol. 1, pp. 167-264). Rio de Janeiro: Imago.
- Segal, H. (1991/1993). *Sonho, fantasia e arte*. Rio de Janeiro: Imago.
- Segal, H. (1966/1975). *Introdução à obra de Melanie Klein*. Rio de Janeiro:Imago.
- Sharpe, E. (1935). Similar and divergent unconscious determinants underlying the sublimations of pure art and pure science. *International Journal of Psycho-Analysis*, 16, 186-202.
- Siegel, L. (1999). Live to paint, paint to live in *Critical Eye*. The Atlantic Online. <http://www.theatlantic.com/past/docs/unbound/criticaleye/ce990217.htm>.
- Smith, J., Flowers, P., & Larkin, M. (2009). Interpretative phenomenological analysis: Theory, method and research. Thousand Oakes: Sage.

- Solié, P. (1984). Carl Gustav Jung e a psicologia analítica, in Mousseau, J. & Moreau, P-F. (Ed.). *Dicionário do Inconsciente* (pp- 319-349). Lisboa: Verbo.
- Sousa, E. L. (2002). Quando atos se tornam formas. In Bartucci, G. (Ed.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjectivação* (pp. 143-152). Rio de Janeiro: Imago.
- Stokes, A. (1963). *Painting and the inner world*. London: Tavistock Publications.
- Stokes, A. (1965). *The invitation in art*. London: Tavistock Publications.
- Sywington, J. & Symington, N. (1997/1999). *O Pensamento Clínico de Wilfred Bion*. Lisboa: Climepsi.
- Thistlewood, D. (Ed.) (1993). *American Abstract Expressionism*, Critical Forum Series, v.I. Liverpool Univ.Press and Tate Gallery Liverpool.
- Tyler, P. (1950). Jackson Pollock: The Infinite Labyrinth in Karmel, P. (Ed.) *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, pp.65-67. New York: The M.O.M.A.
- Varnedoe, K.. (1987/1991). L'Expressionnisme Abstrait in Paudrat, J-L (Ed.) *Le Primitivisme dans L'Art du 20e Siécle. Les Artistes Modernes devant L'Art Tribal*, V.II, pp. 615-659. Paris: Flammarion.
- Weininger, O. (1992/1996). *Melanie Klein: Da Teoria à Realidade*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Winnicott, D. (1958). The capacity to be alone. *Journal of Psycho-Analysis*, 39, 416-420.
- Winnicott, D. (1971/1975). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. (1960/1990). Ego Distortions In Terms of True and False Self. In *The Maturational Process And The Facilitating Environment*, pp. 140-145.London: Karnac.

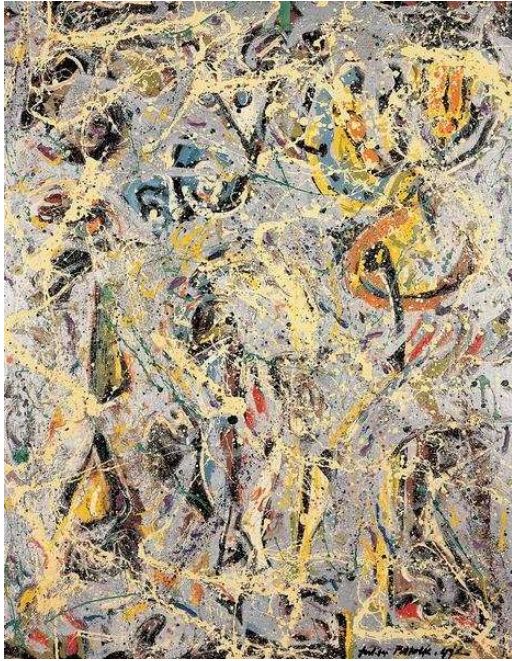
Winnicott, D. (Ed.). (1958/2000). A preocupação materna primária. In *Da pediatria à psicanálise* (cap. 24, pp. 399-405). Rio de Janeiro: Imago.

Zimerman, D.E. (1995/2003). *Bion: Da Teoria à Prática*. Porto Alegre: Artmed.

Zimerman, D. E.(1999/2006). *Fundamentos Psicanalíticos – Teoria, técnica e clínica*. Porto Alegre: Artmed.

ANEXOS

(Quadros)



Galaxy, 1947 – Óleo, tinta de alumínio e cascalho sobre tela, 110,4 x 86,3 cm.
Joslyn Art Museum, Omaha.



Comet, 1947 – Óleo sobre tela,
94,3 x 45,5 cm. Ludwigshafen,
Wilhelm-Hack-Museum.



Reflection of the Big Dipper, 1947 – Óleo sobre tela, 111 x 92 cm. Collection Stedelijk Museum, Amsterdam.



Phosphorescence, 1947 – Óleo e tinta de alumínio sobre tela, 111.76 x 71.12 cm. Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts.



Sea Change, 1947 – Óleo e seixos sobre tela, 147 x 112.1 cm. Seattle Art Museum.



Full Fathom Five, 1947- Óleo sobre tela, tachas, botões, seixos, pregos, chaves, moedas, cigarros, fósforos, etc. 129,2x76,5 cm. Nova Iorque, The Museum of Modern Art, doação de Peggy Guggenheim.



Cathedral (1947) – Tinta de esmalte e de alumínio sobre tela, 181,6 x 89cm. Dallas, TX, Dallas Museum of Art.



Alchemy, 1947 – Óleo, tinta de alumínio e cordel sobre tela, 114.6x 221.3cm. Veneza, Coleção Peggy Guggenheim, Solom R. Guggenheim Foundation.



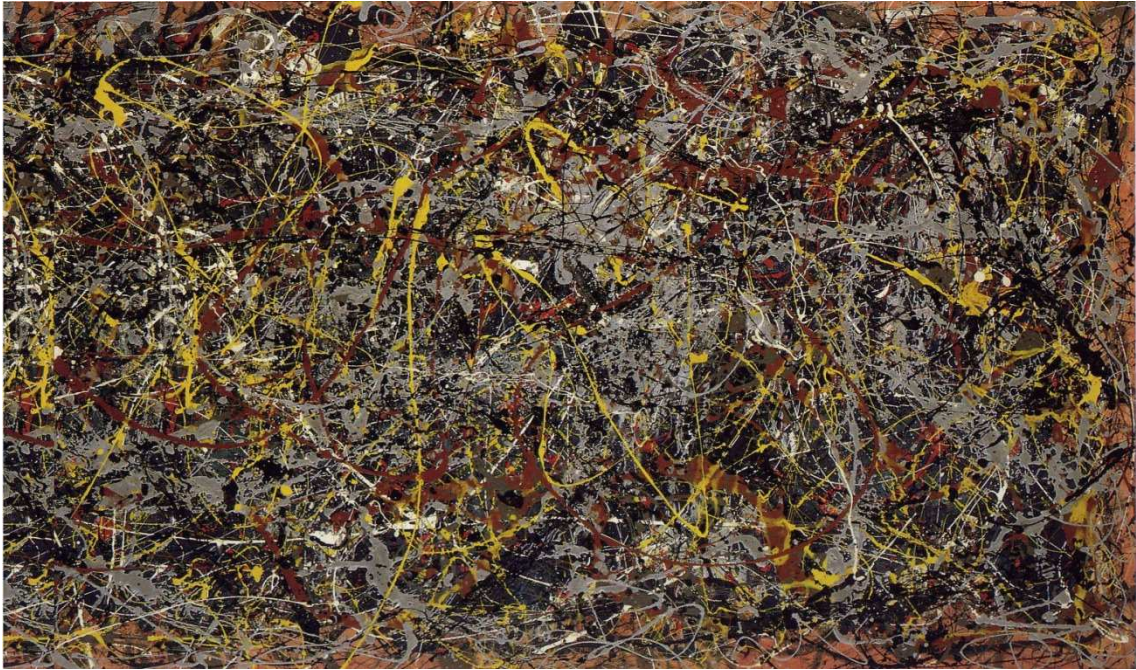
Detalhe de *Summertime: Number 9A*, 1948.



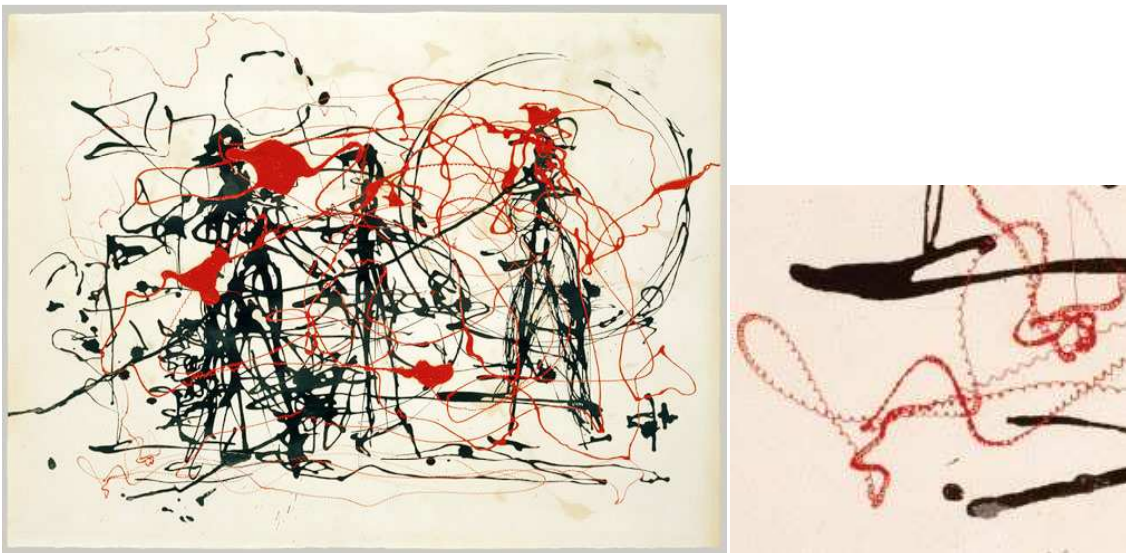
Number 1A, 1948, 1948 – Óleo sobre tela, 172,7 x 22,5 cm.
The Museum of Modern Art, New York.



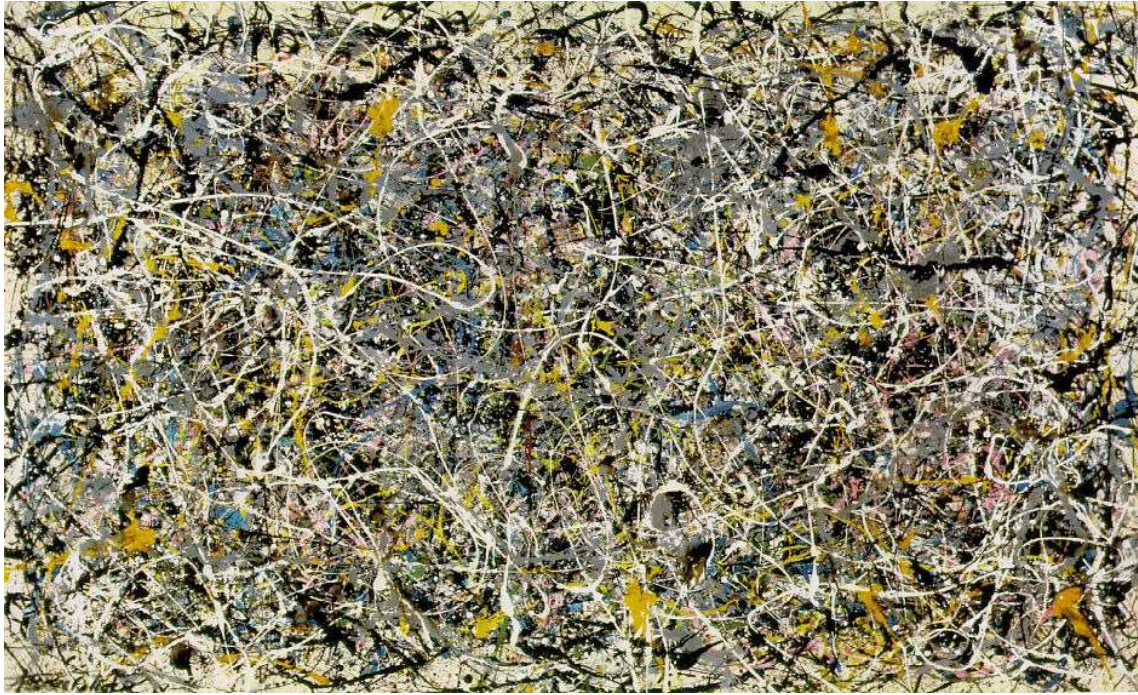
Summertime: Number 9A, 1948, 1948 – Óleo e tinta de esmalte sobre tela, 84,5 x 549,5 cm. Londres, Tate Gallery.



Number 5, 1948 – Óleo e tinta de esmalte e de alumínio sobre cartão prensado, 243,8 x 121,9 cm. Los Angeles, CA, Coleção David Geffen.



Sem título, 1948/1949 – Tinta de esmalte sobre papel, 56,8 x 76,2 cm. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art. Doação de Lee Krasner Pollock, 1982.



Number 1 1949, 1949 – Esmalte e pintura metálica sobre tela, 160 x 259 cm. Museum of Contemporary Art, Los Angeles. The Rita and Taft Schreiber Collection.



Lavender Mist: Number 1, 1950 ou Névoa Lavanda, obra prima de 1950 – Óleo e tinta de esmalte e de alumínio sobre tela, 221x 299,7 cm. Whashington, DC, National Gallery of Art.



Autumn Rhythm: Number 30, 1950 – Óleo sobre tela, 266, 7 x 525, 8 cm. Nova Iorque, The Museum of Modern Art.



One: Number 31, 1950, 1950 – Óleo e tinta de esmalte sobre tela não armada, 269,5x 530, 8 cm. Nova Iorque, The Museum of Modern Art.