

“Pinturas Selvagens” de Miró: a
coexistência de dois mundos na expressão
da sua obra

João Miguel Brás Fernandes dos Santos

Orientador de Dissertação:
Prof. Doutor António Gonzalez

Coordenador de Seminário de Dissertação:
Prof. Doutor António Gonzalez

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

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

Agradecimentos

Ao Professor António Gonzalez por se ter envolvido neste trabalho já perto do fim, por me ter permitido avançar com um projecto pensado e elaborado por mim.

À Sofia Romão pelo amor, pela amizade única, pelo carinho terno e pela cumplicidade. Por ter sido o meu farol quando me perdi, o meu motor quando não consegui avançar e a minha força quando esta me faltou. É com muito orgulho e prazer que termino esta etapa ao teu lado e é com ainda maior orgulho que começo uma nova, meu sonho. Palavras proibidas.

Aos meus Pais por todas as oportunidades e apoio que sempre me concederam, pelo amor incondicional e amizade que sempre nutriram por mim, por terem sido um pilar ao longo do meu desenvolvimento.

À Antonieta e Ludgero Romão pela amizade, pelo sempre presente apoio e incentivo, pelas palavras de constante encorajamento. Deixo um muito especial agradecimento ao Ludgero pela incessante disponibilidade.

Aos meus avós por serem uma constante no meu percurso de vida, por tudo o que representam, por tudo o que foram e são na minha vida. Aos que já cá não estão, é com lágrimas e muita tristeza que termino esta etapa sem vós, esperando apenas que soubessem a importância que todos os dias têm na minha vida.

Resumo

Pretendemos com este trabalho realizar uma reflexão teórica relativa à influência do *mundo externo* no *mundo interno* de *Miró* e de que modo se traduz na sua produção artística, mais especificamente no seu “*Período Selvagem*” (1934-1938). Considerámos este período como sendo um dos mais significativos por registar uma das maiores viragens na obra do pintor, passando de uma criação estruturada para um estilo intuitivo, mais subjectivo, repleto de conteúdos monstruosos envoltos em contextos dramáticos e obscuros, como que se num tom premonitório aos conflitos que viriam a ocorrer. Procurámos encontrar na teoria de sublimação de *Freud*, nas teorizações acerca da reparação de *Klein* e nas teorias sobre o *pensar*, o transformar e o *criar* de *Bion* lentes e perspectivas que nos ajudassem a compreender os processos pelos quais o acto criativo surge como um *acto reparador*; e de que modo as pressões e os estímulos do mundo externo são transformados, moldando e recriando o nosso mundo interno, a nossa rede *continente*. Dividimos a nossa análise em dois pontos distintos: uma interpretação pessoal conjugada com uma interpretação de Jacques Dupin, um crítico de arte francês especialista em *Miró* e uma análise pessoal relativa às *estruturas defensivas* presentes na *posição depressiva*. Pretendemos com este trabalho adquirir um maior conhecimento sobre a influência do mundo externo no mundo interno do artista e qual o papel da criação artística enquanto um processo reparador.

Palavras-chave: *Miró*; sublimação; reparação; transformar; acto criativo.

Abstract

With this work we intent to make a theoretical reflection related to the influence of the *external world* on *Miró's internal world* and in what way this influence will affect his artistic production, to be more precise, how it affected his artistic production on his "*Wild Period*" (1934-1938). We have considered this period as one of the most significant, since it can be seen one of the biggest turnarounds on the painter's work, going from a structured method of creating to a more intuitive and subjective style, filled by monstrous contents wrapped by dramatic and obscure contents, as if he had a premonition about the conflicts that were about to occur. Through the theories of *Freud* about sublimation, the theories of *Klein* about reparation and *Bion's* theorizations about *thinking*, transformation and *creation* we have tried to obtain a theoretical background that would help us understand the processes by which the creative act appears as a *repairing act*; and in which way the external pressures and stimuli are transformed, changing our internal world, our *continent* net. We have divided our analyses into two distinct points: a personal interpretation combined with Jacques Dupin's, a French art critic, specialist in Miró's work and a personal analysis of the *defensive structures* present on the *depressive position*. With this work we intent to acquire a greater knowledge about the influence of the external world on the internal world of the artist and what's the role of the artistic creation as a process of reparation.

Key words: Miró; sublimation; reparation; transform; creative act.

Índice

1. INTRODUÇÃO	1
2. ENQUADRAMENTO	6
2.1. Capítulo 1: Teorizações	6
2.1.1. O pensar numa perspectiva Bioniana	6
2.1.1.1. O pensar	6
2.1.2. O papel das Transformações no Pensar	9
2.1.2.1. Tolerância e Intolerância à frustração e repercussões na vida mental do sujeito	11
2.1.3. Criatividade	12
2.1.4. Sublimação e o processo criativo	14
2.1.5. Processo criativo e Reparação	15
2.1.6. Criar e o Equilíbrio Ps $\leftarrow \rightarrow$ D	18
2.2. Capítulo 2: Biografia de Joan Miró (1893-1983)	21
2.3. Capítulo 3: “Período Selvagem” (1934-1938)	26
3. OBJECTO E MODO DE ANÁLISE	28
4. ANÁLISE E DISCUSSÃO	32
4.1. Análise da Obra produzida no <i>Período Selvagem</i>	32
4.2. Presença de defesas associadas à posição depressiva	40
5. CONCLUSÃO	42
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44
7. ANEXOS	47

1. INTRODUÇÃO

Tendo por génese as teorias psicanalíticas relativas à criação e à criatividade, ao pensamento e ao pensar, procuraremos, através uma visão dinâmica, estabelecer uma perspectiva compreensiva relativa ao artista, Joan Miró, e à sua obra, relacionando-os e descortinando os enraizados laços que existem: tentando apreender de que modo se influenciam e dependem um do outro para se criarem e recriarem, para se repararem, numa duplicidade caracterizada pela profunda compreensão que só o criador e a obra possuem um do outro.

Procuramos compreender a criatividade não como uma característica de uma estrutura de personalidade tipo, única ao artista, mas sim como uma função do aparelho psíquico, defendendo assim que a capacidade de criar é um potencial inerente a todo o ser humano. Citando Delgado (2001), a função criativa do aparelho psíquico define-se “...por uma diferença entre um estado anterior e um estado posterior (assim como a função de nutrição, entre o estado anterior da fome e o estado posterior da satisfação). Entre estes dois estados encontram-se todos os elementos mobilizados pelo aparelho psíquico para o conseguir, correspondendo a mecanismos adaptativos, mecanismos inventivos, mecanismos de inteligência e mecanismos de defesa.”

Desde cedo na vida humana a criação artística surge não só como um modo de expressão, como um veículo pelo qual exploramos o mundo, pelo qual nos exploramos a nós, mas como um modo de abriremos as portas ao mundo interno, de criarmos novas realidades, novos universos, de nos repararmos. As crianças gostam de desenhar e fazem-no de um modo tão espontâneo que acabam por projectar, graficamente, as problemáticas e conflitos para os quais procuram resolução na sua jornada pela maturidade. Aprender a adquirir o domínio activo das realidades físicas, sociais e emocionais é uma problemática inerente a todos os seres humanos em desenvolvimento (Anderson & Anderson, 1967). Antes mesmo das crianças conseguirem transformar os seus sentimentos em palavras, elas podem expressar consciente e inconscientemente, atitudes, desejos, medos e preocupações nos seus desenhos. Desenhar é uma imagem não verbal, um meio de comunicação (Kolch, 1984). De acordo com Coelho (1993), o desenho possui uma riqueza e valor simbólicos bastante relevantes na compreensão do funcionamento dos processos psíquicos.

Raymundo, Freitas e Cunha (1993) afirmam que “toda a produção humana é impregnada pela marca subjectiva do seu criador”, colocando na obra uma impressão única

que espelha o seu modo singular de sentir, experienciar vivências e interagir consigo mesmo e com o mundo. Partindo do pressuposto de que a obra é na sua essência um reflexo do autor, subentende-se também existir abertura para realizar uma compreensão psicológica do processo projectivo e de quem pinta um quadro, escreve uma obra literária ou modela um objecto.

Ao aceitarmos a hipótese projectiva, aceitamos que a produção artística pode ser vista como um veículo da linguagem simbólica que expressa o conteúdo do mundo interno na tela (Hammer, 1991). Através da expressão simbólica estão reflectidos um conjunto de atitudes, sentimentos e reacções inconscientes que permitem obter uma compreensão mais profunda do modo como o artista interage com os mais diversos aspectos da sua vida (Groth-Marnat, 1990).

A escolha do tema foi morosa, mas acabou por se tornar num ponto de conversão entre duas áreas de interesse crescentes: a leitura psicanalítica, a visão dinâmica dos casos; e a arte em geral, arte como um veículo de expressão do mundo interno do sujeito, e, especificamente, a arte de Miró pela qual me interessei assim que pisei a Fundação Joan Miró, em Barcelona.

Joan Miró, pintor catalão creditado por uma longa carreira dedicada à arte, seguiu uma linha surrealista, e criou com a sua arte *naïf* (por ser um tipo de pintura espontânea, desvinculada de escolas convencionais, não na formação, mas na medida em que seguiu sempre o seu caminho de um modo livre e que resultou em composições primitivas, geralmente detalhadas e de fácil compreensão) um sistema de símbolos único à sua obra, tentando impregnar nesta uma assinatura muito autêntica, muito pessoal. É esse mesmo o ideal da arte Surrealista, Expressionista ou Dadaísta: a expressão máxima do ser, o automatismo psíquico. Sendo que o Surrealismo é um movimento influenciado pela psicanálise, realça a importância das estruturas inconscientes no processo criativo.

De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Surrealismo define-se como sendo *um “movimento literário e artístico, lançado em 1924 (...), que se caracterizava pela expressão espontânea e automática do pensamento (ditada apenas pelo inconsciente) e, deliberadamente incoerente, proclamava a prevalência absoluta do sonho, do inconsciente, do instinto e do desejo e pregava a renovação de todos os valores, inclusive os morais, políticos, científicos e filosóficos”* (p. 3425). Este pensamento espelha-se bem no modo de pensar do artista quando disse “Nunca sonho durante a noite, mas no meu atelier estou em pleno sonho. É quando trabalho, quando estou acordado, que sonho” (Miró, 2006. p.), reflectindo a influência da obra de Freud e da Psicanálise na sua obra e indo de encontro às

palavras deste quando afirmou que existem outras vias, para além do sonho, para o inconsciente.

Também o desejo de renovação de valores está presente no seu percurso e retratou-se bem quando gritou “Abaixo o Mediterrâneo”: “...gritei “Abaixo o Mediterrâneo!” Isso passava-se na sobreloja da Closerie des Lilás. Max Ernst gritava “Abaixo a Alemanha!” e eu “Abaixo o Mediterrâneo!” Gritei isto porque estávamos embrutecidos por todas as pessoas que nos faziam uma lavagem ao cérebro com o Mediterrâneo, o equilíbrio, a moderação e tudo isso. Não queria ficar prisioneiro dessa mentalidade, com o seu lado entorpecido e morto.” (Miró, 2006. p.)

Em suma, é um movimento artístico que pela sua génese nos permitirá trabalhar sobre uma obra que é já em si uma porta aberta ao psiquismo e aos processos internos do artista.

Relativamente ao nosso trabalho, iremos procurar analisar o “Período Selvagem” da obra de Joan Miró, um período de viragem extrema na obra do artista. Esta viragem reflectiu o caos sociopolítico que se vivia em Espanha durante este período.

Antes de mais, convém salientar que não será analisada toda a produção de Miró durante este período, mas antes os quadros que considerámos mais importantes e dos quais possuímos, também, comentários por parte de Jacques Dupin, poeta e, entre outras coisas, crítico de arte francês, que realizou um trabalho exaustivo e extremamente completo relativo à obra de Miró.

No que concerne à estrutura do trabalho, este irá possuir, para além da introdução, quatro grandes partes.

A primeira parte estará dividida em três capítulos. No primeiro capítulo procuraremos realizar uma recolha de informação assente nas teorizações de Freud acerca da sublimação, nas teorizações relativas às posições esquizo-paranóide e depressiva de Klein, assim como a relação entre o conceito de reparação como mecanismo da posição depressiva com o processo criativo inerente à produção artística, e nas teorizações bionianas acerca do pensamento, das transformações e do processo de formação de um aparelho continente, albergue do conteúdo. Exploraremos também os conceitos desenvolvidos por Bion relativos à emulação da flutuação existente entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva pelo processo de criação artística. No segundo e terceiro capítulos, respectivamente, iremos fazer uma breve introdução ao autor e ao período artístico a analisar.

Na segunda parte iremos explicar o método utilizado.

Na terceira parte vamos procurar analisar a obra de Miró referente ao “Período Selvagem”: a nossa análise vai conter duas fases: uma análise pessoal intercalada com a análise que nos é dada por Dupin em Miró (1993); e por fim uma tentativa de identificar as estruturas defensivas características da posição depressiva, onde ocorre o processo de reparação subjacente à produção artística.

No que concerne à posição depressiva, iremos procurar identificar as seguintes defesas:

- *Defesas paranóides* contra a ansiedade depressiva, uma vez que funcionam como uma protecção em forma de regressão quando as ansiedades depressivas se tornam insuportáveis, dando uso a defesas como a *clivagem* e a *identificação projectiva*. O suicídio surge aqui enquadrado como sendo um caso extremo, uma tentativa desesperada de expulsar a parte do ego que está identificada com o objecto mau. Iremos tentar identificá-las analisando a fragmentação presente nos quadros e a agressividade que o artista incute na sua obra (Hinshelwood, 1992);
- *Defesas maníacas* que são, ao fim e ao cabo um conjunto de defesas que se enquadram numa tentativa de *negar* a realidade intrapsíquica, desprezando totalmente os objectos amados para que a sua perda não seja experienciada de um modo tão intenso e violento. É no fundo uma tentativa de minimizar e apaziguar os sentimentos de culpa e de perda sentidos. Iremos tentar identificá-las, observando se existe o uso da reparação maníaca e da negação dos monstros que habitam nas suas obras (Hinshelwood, 1992);
- *Reparação*, aquilo que no fundo é a obra de arte, uma tentativa de reparar o objecto ou a realidade intrapsíquica danificada através da obra de arte. O conceito de reparação assume na obra de Klein grande relevância, e vem ocupar o lugar das defesas obsessivas, mais especificamente o da defesa conhecida como “desfazer”, na qual se dá a tentativa de reescrever a acção destrutiva, real ou imaginária, com exactidão e, desse modo, restaurar o sucedido. A reparação, também, suplantou, significativamente, a noção de sublimação descrita por Freud. Esta faz referência à descarga saudável de pulsões de um modo socialmente aceite. De outro modo, o processo de sublimação para Klein era a reparação, ou seja, a sublimação da culpa em acções construtivas). Embora, a obra de arte em si seja uma tentativa de reparação, procuraremos perceber se existe uma procura activa de protecção e de reparação do mundo interno e, portanto, do que passa para a obra (Hinshelwood, 1992);

- *introjecção* do objecto bom ligado ao desejo de reparação. Iremos tentar identificar esta *introjecção*, procurando traços de idealização de alguma figura central.

A quarta e última parte será reservada à conclusão.

2. ENQUADRAMENTO

2.1. Capítulo 1: Teorizações

2.1.1. O pensar numa perspectiva Bioniana

Pensar é produzir um maior número de elementos Beta possível, para produzir o maior número de elementos Alfa possível.

(Amaral Dias)

Para compreender o criar é-nos necessário primeiramente compreender o pensar: compreender de que modo o pensamento é formado, de que modo é transformado e por que estrutura é acolhido. Para tal, após uma pequena descrição do que é o pensamento por parte de Doron, Jalley e Richelle no Dicionário de Psicologia (2001), vamos procurar abordar e aprofundar estas temáticas através das teorias pensadas por Bion.

2.1.1.1. O pensar

A palavra pensamento remete, de acordo com o Dicionário de Psicologia de Doron e Parot (2001), *para todas as manifestações de espírito, designando tanto conteúdos, ideias, como actividades, raciocínios; consoante os casos, o acento pode ser posto sobre os suportes simbólicos ou representativos do pensamento, sobre os utensílios lógicos ou heurísticos que ele emprega, sobre a sua dinâmica afectiva, sobre as suas significações inconscientes, etc. (...) O uso actual da palavra “pensamento” pelos psicólogos remete, com frequência, para actividades mentais ou cognitivas, relativamente às quais nada leva a crer que possam ser objecto de uma verbalização. O termo “cognição” tende, aliás, a substituir-se ao de “pensamento”, sem que os seus contornos semânticos sejam, no entanto, mais precisos. A Psicologia Clínica e a psicopatologia interessaram-se pelo seu lado pelas alterações e desvios do pensamento, tais como aparecem no delírio ou na obsessão, e pelas funções do pensamento na economia geral do psiquismo.”*

Na teoria Freudiana o pensar é visto como uma constante articulação entre percepção e o pensamento e este desenvolvia-se na falta de uma satisfação (Delgado, 2009; Hinshelwood, 1992). Já Bion, de acordo com Hinshelwood, 1992, descreve na sua obra diversas

interpretações diferentes sobre a formação de pensamento: uma primeira onde defende que o pensamento, o conceito, surgirá da combinação de dois factores, uma preconcepção e uma realização. A preconcepção descreve um estado inato de expectativa, ou seja, um estado com potencial para gerar concepções assim que se reúna com as percepções sensoriais adequadas, tal como o conceito Kantiano de pensamento vazio, “um pensamento à espera de ser pensado” (Amaral Dias,); numa segunda interpretação, em respeito à obra de Freud, Bion cogitou relativamente à hipótese do pensamento ser formado aquando da reunião entre uma preconcepção e a ausência de realização. Nesta segunda teorização acerca da formação de pensamentos, Bion procura compreender de que modo a ausência do objecto, portanto a não coisa, poderá ser pensamento e não uma realidade concreta ou uma alucinação, baseando-se no facto de que a ausência do seio é tão intensamente real ao bebé como a presença deste. Esta capacidade de formar pensamento face ao não objecto irá depender da aptidão do ego para tolerar esta ausência. Se tal capacidade de tolerância existir, a estrutura egoica do sujeito será capaz de produzir pensamento acerca de um objecto aquando da ausência do mesmo. Quando o ego se demonstra incapaz de tolerar a frustração, torna-se conseqüentemente incapaz de formar pensamento. Assim sendo, o desenvolvimento de uma estrutura concebida para pensar acaba por falhar e a criação de pensamento é substituída pela formação de um objecto mau, causador de frustração e sofrimento, em substituição da união de uma preconcepção com uma não realização (realização negativa). De modo a proteger-se, o ego irá expelir o objecto mau, associado ao qual irá, por meio de identificação projectiva, um fragmento pertencente à estrutura egoica, a preconcepção (Bion, 1991; Hinshelwood, 1992). Quando tal acontece, a criação de uma estrutura para pensar é substituída pelo desenvolvimento da identificação projectiva, criando-se uma, usando as palavras de Bion (1991), “maquinaria” que funciona não como uma estrutura concebida para pensar, mas sim como uma estrutura para libertar o mundo interno de objectos maus (Bion, 1991). O autor propõe, então, um modelo de funcionamento interno no qual a psique utiliza mecanismos de projecção para operar a expulsão do seio mau, de modo a obter protecção por parte do seio bom.

Bion, ao elaborar estas duas propostas interpretativas do pensar e dos processos que lhe são inerentes, deu forma e significado ao modelo de funcionamento concebido para fundamentar a função alfa, os elementos alfa e os elementos beta.

Pegando na primeira proposta, o processo pelo qual as preconcepções e os elementos provenientes do mundo sensorial se ligam, dando significado ao sentido e originando o

conceito, descreve a função alfa, um processo ignoto pelo qual os dados brutos provenientes do aparelho sensorial são convertidos em conteúdos mentais, possuidores de significado e pensáveis, os elementos alfa.

Pensando agora na segunda teorização de Bion relativa ao pensar, os conteúdos, assim que criados, podem eles também transformar-se em preconcepções para realizações posterior, realizações negativas, ou seja preconcepções que procuram ligar-se a realizações ausentes para formar elementos alfa, sendo que quando a função alfa falha os elementos provenientes do aparelho sensorial, designados por elementos beta, permanecem no modo de elementos beta incapazes de ser assimilados, e portanto incapazes de serem pensados. Quando tal acontece o aparelho expulsa estes elementos beta, por meios de identificação projectiva.

Amaral Dias (2004) descreve o modelo de funcionamento do aparelho que livra a mente do que ele denomina de “elementos alfa revertidos”, afirmando que “pensar é permanentemente livrarmo-nos de uma parte incompatível que é constituída por aqueles elementos da percepção que não sendo transformados em pensamento, são revertidos à percepção sob a forma de elementos Alfa revertidos, ou seja, que são incompatíveis com o ego”. (Amaral Dias, 2004, p.27)

Juntando estas duas interpretações podemos agora pensar na função continente. A função continente é o aparelho criado para permitir e acolher o pensamento. Aquando da acumulação de elementos alfa, são erguidas as fundações para o estabelecimento de um aparelho para pensar; mas quando a função alfa falha em converter os elementos beta em elementos alfa reúnem-se as condições para a formação de um aparelho para reverter à percepção todos os elementos incompatíveis com o ego, livrando a mente dos conteúdos indesejáveis (Amaral Dias, 2004; Bion, 1991; Hinshelwood, 1992).

Bion teorizou um terceiro modelo relativo ao pensar, à elaboração do pensamento, modelo esse que seria o mais elaborado pelo autor.

De acordo com Hinshelwood, 1992, este modelo elabora o processo de contenção e de criação do aparelho continente. De acordo com o autor, Bion ao elaborar este modelo introduziu uma variável para a criação do aparelho para pensar, do aparelho continente. A criação deste está agora dependente da introjecção de um objecto que possua a capacidade de fornecer uma base compreensiva à vivência do bebé e atribuir-lhe significado. Por meios da identificação projectiva normal, o bebé vai transportar para a mãe os sentimentos dos quais, por ser incapaz de lidar com eles, deseja ver-se libertado. Uma figura parental capaz e estável será capaz de não só acolher os medos da criança, mas, também, de agir terapêuticamente

sobre eles, dando nome à angustia, de modo a que a criança possa voltar a aceitar o expulso transformado e moldado de maneira a que o possa tolerar, aceitar e gerir.

A mãe, ou o prestador de cuidados primários, transforma-se ela mesma num aparelho para que o bebé possa tolerar a junção de uma preconcepção com uma realização negativa, desde que consiga ter a sua mente num estado de *rêverie*. Este é um estado no qual a mente da mãe encontra-se calma, tranquila e aberta ao sentido pelo bebé e é capaz de o receber e compreendê-lo, transformando o turbilhão emocional sentido pela criança em um algo com significado, ou seja, que seja capaz de ser a função alfa do bebé enquanto este não é capaz de reflectir sobre as suas emoções e atribuir-lhes significado (Delgado, 2009; Hinshelwood, 1992).

Quando esta figura é incapaz de conter as proto-emoções do bebé e de lhes atribuir um significado, não só suscita na criança uma sensação de terror desconhecido, pois sente que as suas frustrações apresentam-se despojados de conteúdo, mas irá, também, promover a criação de uma estrutura para expulsar objectos internos maus, tornando-se num objecto incapaz de compreender, que constantemente rejeita os fragmentos do seu self com os quais não sabe lidar, que o frustram, e que por meio da identificação projectiva lhe tenta atribuir contenção e significado (Delgado, 2009; Hinshelwood, 1992).

Deve ainda ser salientado a relevância dada por Bion às emoções amor (L), ódio (H) e conhecimento, ou busca por conhecimento, (K). O autor afirma que todos os conteúdos estão ligados ao aparelho continente por estes vínculos. Eles representam o ódio, o amor ou a procura por conhecimento, pelo desejo de compreensão que a mãe sentiu pela criança. Serão também estes os vínculos emocionais que irão ligar o sujeito aos conteúdos.

2.1.2. O papel das Transformações no Pensar

A expressão “Transformação plástica” já implica por si mesma uma transformação das ideias.

Joan Miró

De um ponto de vista geral, Bion define o conceito de transformação como um conjunto de alterações experienciadas por um grupo de elementos e que as transporta de um estado prévio

para um estado posterior, onde o reconhecimento da identidade destes elementos que sofreram uma metamorfose irá depender de um número de invariáveis existentes.

Transformação parece estar relacionado com topologia e com o conceito clássico do processo psicanalítico.

O desenvolvimento total experienciado em qualquer transformação é representado por T , sendo que $T\alpha$ e $T\beta$ representam a transformação em si e o produto resultante da transformação, respectivamente.

Quando um artista decide pintar uma paisagem, a transformação (T) é experienciada quando o pintor coloca a paisagem ($T\alpha$) na tela ($T\beta$), operando uma transformação entre o que lhe chega à percepção por parte dos órgãos sensoriais e o que ao pintar coloca na tela.

Do ponto de vista de O (busca pela verdade absoluta), Bion afirma que a transformação representa a contraparte de O , é o seu equivalente fenomenal, e que permite agir como $Ps \leftrightarrow D$, de modo a reconhecer um facto, um estado emocional ou uma representação. A representação da paisagem representa a transformação que se direccionou do desconhecido obtido pela percepção para a coisa em si, para K (conhecimento), ou busca do conhecimento absoluta ($O \rightarrow K$).

Em suma, a Transformação é no fundo o processo de transformação de O em pensamento (formação de conteúdo).

De vincar, ainda, que todas as transformações que o sujeito poderá operar sobre as vivências estarão sempre sob a influência e serão distorcidos pelos vínculos amor (L), ódio (H) e conhecimento (K).

Relativamente aos casos nos quais as transformações se dão em alucinação, estas irão ocorrer nas denominadas áreas psicóticas da personalidade, não envolvendo a formação de símbolos, mas sim de equações simbólicas, devido à falha da função Alfa. Tal falha encontra a sua génese na incapacidade de tolerar a ausência do objecto, a confrontação com a não coisa, na intolerância à dor gerada pela ausência e a intolerância às emoções dolorosas (Delgado, 2009a).

Podemos então afirmar, seguindo esta linha teórica, que as transformações na mente do sujeito irão em muito depender da capacidade da função continente do mesmo, desta se mostrar mais ou menos flexível e elástica ao que a rodeia. Em suma, irão depender das suas capacidades para receber e de fornecer contenção aos conteúdos internos do sujeito, da qualidade da função *Rêverie*, como também do seu grau de tolerância à frustração e às emoções dolorosas (Delgado, 2009a).

A produção mental de pensamentos do sujeito, ou seja, o que conta, porque conta e como conta irá ser grandemente influenciado pelos seus estados mentais: pela maior ou menor tolerabilidade à dispersão (Ps); pela maior ou menor capacidade integrativa (D); e pelo grau de tolerância aos pensamentos e às emoções dolorosas (Delgado, 2009a).

De acordo com o pensamento Bioniano, as funções da personalidade do sujeito que são consideradas necessárias para operar transformações da realização em representação (simbolização) são: tolerância à dúvida; tolerância à incerteza; tolerância à dor mental; o amor à verdade (O); e o sentido estético (Delgado, 2009a).

2.1.2.1. Tolerância e Intolerância à frustração e repercussões na vida mental do sujeito

Em “Uma Teoria do pensar” (1991), Bion elabora um modelo teórico onde articula e pensa a realização negativa com os desenvolvimentos básicos inerentes ao pensar: o desenvolvimento dos pensamentos *per se*; o desenvolvimento do aparelho que permite pensar os pensamentos, o aparelho continente; e a maturação de duas condições mentais; a capacidade ou incapacidade de tolerar a frustração (Delgado, 2009a).

Em suma, a problemática da tolerância / intolerância à frustração apresenta-se indissociavelmente relacionada com a problemática do pensamento e, perante a experiência de frustração (realização negativa), podem ocorrer dois desenvolvimentos cruciais: haver tolerância e ocorrer a modificação da frustração em pensamento (e em produção projectiva) ou haver intolerância e dar-se um processo de fuga e a criação de não-pensamento (recusa, produção meramente perceptiva ou produção delirante) (Delgado, 2009a).

2.1.3. Criatividade

Citando Freud (1969) em *O interesse científico da psicanálise*: “A linguagem dos sonhos pode ser encarada como o método pelo qual a actividade mental inconsciente se expressa. Mas o inconsciente fala mais de um dialecto.” E iremos neste capítulo tentar estabelecer uma base teórica que visa demonstrar e justificar de que modo a criatividade e os processos criativos surgem como a voz que permite ao artista expressar o seu mundo interno através deste dialecto tão rico e único que acaba por ser a produção artística.

Começaremos por tentar descrever o que é a *criatividade*. De acordo com Carchia, 1999, no *Dicionário de Estética e* partindo de um ponto de vista puramente estético, criatividade define-se como sendo a realização de algo de modo livre e, igualmente inventivo. O termo apenas foi introduzido na filosofia da arte na sua plenitude após a revolução romântica, a partir do século XIX. Durante o período clássico, quer no mundo grego ou romano, tirando a poesia, a arte era vista como uma reprodução da natureza e do existente na natureza. A concepção de produção artística só deu lugar a uma visão divergente durante a antiguidade tardia, mas sem nunca conseguir romper a ligação com ideias previamente estabelecidas, mantendo-se sólido o princípio de que a arte seria a reprodução da natureza. Deste modo, o potencial criativo da arte é sempre restrito por este dogma, sendo que qualquer nível de inventividade é considerado como sendo algo que negativamente rompe com o que é natural. Mais tarde, com a imposição dos dogmas cristãos, a noção de produção artística ficou ainda mais limitado ao conceito de reprodução da natureza, uma vez que o artista foi remetido ao papel de servo, servo de Deus e visto como um mero imitador, privado de originalidade.

Somente com as teorias estéticas do século XVIII e o novo papel que atribuíam à imaginação é que o Romantismo readquire a ideologia “erótico-profética anunciada pelo neoplatonismo humanístico-renascentista” (Carchia, 1999). Com a ideologia romântica da arte surge então a ideia de liberdade criativa do homem, exaltando a produção artística original. Liberdade criativa essa que viria de um outro modo, influenciada pela “artificialização progressiva do mundo”, a ser limitada pela técnica e método de trabalho. Facto esse que viria a ser criticado por Nietzsche na sua teorização do conceito de “eterno retorno”, onde descreve o seu desapontamento, uma vez que a novidade e a criação absoluta prometidas pelo potencial criativo da arte, encontravam-se, na sua perspectiva, condenados à repetição como resultado da técnica (Carchia, 1999).

Segundo Carchia, 1999, exceptuando alguns casos, como é o exemplo do Surrealismo e do Expressionismo, movimentos que descendem da ideologia romântica, a expressão artística deixou de exaltar a criação fantasiosa e o entusiasmo, passando a sublinhar a relevância do rigor, da regra, da ascese, desenvolvendo-se mesmo um movimento anti-romântico, elaborando teorias defensoras da não-criatividade da arte e da imaginação.

Conforme uma perspectiva psicológica dada por Lévy-Leboyer (Dicionário de Psicologia de Doron e Parot, 2001), criatividade é uma *“aptidão complexa, distinta da inteligência e do funcionamento cognitivo e que seria função da fluidez das ideias, do raciocínio indutivo, de algumas qualidades perceptivas e da personalidade, bem como da inteligência divergente na medida em que ela favorece a diversidade das soluções e dos produtos. Os indivíduos criativos denotam imaginação, espírito de invenção e originalidade. O processo criativo é favorecido por uma atitude positiva face às novas ideias e ao inesperado, e pelo facto de dispersar a sua atenção, mais do que concentrá-la sobre o problema colocado”*.

Relativamente ao nosso trabalho, iremos abordar a criatividade e os processos criativos em função de uma perspectiva puramente dinâmica e procuraremos compreender a relação entre criatividade e certos processos internos, tais como, a ligação entre esta e a Reparação descrita durante o estado depressivo e o modo como durante o processo de criação se dão e se emulam em pequena escala as flutuações entre os estados esquizo-paranóide e depressivo descritos por Bion.

Foram vários os autores que abordaram a temática da realização criativa. Nós iremos tentar abordar algumas das principais teorizações acerca do tema: Freud defendia que a criatividade surgia como o resultado de um processo de sublimação, uma vez que a força criativa nascia da transformação de pulsões básicas numa procura por satisfação biológica através de realizações e condutas socialmente aceites “no mundo “sublime” e não físico dos símbolos” (Hinshelwood, 1992); Klein, por sua vez, relaciona o processo criativo ao conceito de reparação, sendo que a criatividade e o esforço criativo surgiriam numa tentativa de restaurar o malefício causado a objectos internos ou externos, previamente violentamente agredidos pelo mesmo devido ao sentimento de ambivalência com que eram percebidos (Hinshelwood, 1992; Klein, 1929); Bion, a seu turno, procurou compreender os movimentos

que ocorriam durante o processo criativo, descrevendo-o como uma emulação dos movimentos Ps \leftrightarrow D.

2.1.4. Sublimação e o processo criativo

De acordo com Gosso, 2001, o termo sublimação desenvolveu-se durante a teoria Freudiana acerca da libido, e embora seja um termo com um passado filosófico, o conceito psicanalítico de sublimação deve ser separado da “sublimação química ou alquímica” que descreve o processo pelo qual um corpo em estado sólido passa directamente para o estado gasoso (Mijolla & Mijolla-Mellor, 2002; Laplanche & Pontalis, 1967). E segundo Mijolla e Mijolla-Mellor, 2002, este termo encontra-se, também, desde a antiguidade associado à estética como sendo aquilo que coloca o sujeito fora dos seus limites.

Em concordância com a teorização Freudiana, a sublimação surge como sendo uma pulsão do *id* que é transmutada sem perder a sua intensidade, devido a pressões do mundo externo, em acções socialmente aceites. Ou seja, fornece-nos um ponto de vista dinâmico e económico que visa explicar actividades com um grande valor social, tais como a criação artística, que embora sejam alimentadas por pulsões sexuais não têm por objectivo, de modo declarado, um alvo sexual, uma vez que existe uma troca do alvo sexual primário por um outro alvo que embora não seja sexual, é internamente semelhante a este (Laplanche & Pontalis, 1968).

Este mecanismo de sublimação tem bastantes pontos comuns com os mecanismos de criação poética, uma vez que permite acrescentar um algo que vai despoletar a transmutação dos conteúdos iniciais. O processo sublimatório não irá incidir sobre o próprio movimento pulsional, mas sim sobre o conteúdo expressivo da memória. Consequentemente, a sublimação será deslocada para a pulsão em si como uma alteração quer do alvo numa primeira instância, quer do objecto (Mijolla & Mijolla-Mellor, 2002).

Relativamente à actividade criadora, como nos lembra Freud (1969), a arte constitui um domínio intermediário entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo da fantasia, que procura a sua satisfação. Depois de Freud, vários outros autores, entre os quais Chasseguet-Smirgel (1984) têm continuado a referir a descarga de pulsões reprimidas e a consequente sensação de libertação como uma das funções da actividade criativa: função que era reconhecida pelo próprio artista, “Quanto mais chateado estou, melhor trabalho (...) a

minha pintura está muito longe de ser um diário secreto. É apenas uma força de ataque que se exterioriza.” (Joan Miró)

2.1.5. Processo criativo e Reparação

Num artigo publicado em 1927 denominado de “Infantile Anxiety Situations Reflected in a work of art and in the Creative Impulse”, Klein introduz a ligação entre a criatividade artística e o processo de reparação que ocorre na Posição Depressiva (D) (Gosso, 2004).

Inicialmente Klein postula a existência de um quociente de agressão na criança, reflexo das pulsões de morte, intrínsecas ao organismo e resultado do experienciar o sentimento de ansiedade, uma ansiedade que surge por consequência à exposição a novas situações. Este quociente de agressividade expressa-se através de ataques destrutivos e sádicos contra o corpo materno e em fantasias idênticas. A autora defende que estes ataques irão, contudo, regressar ao bebé pelo facto de ele projectar esta agressividade para o objecto externo: ele imagina que os objectos atacados são verdadeiramente maus, gerando um pensamento persecutório e um real medo de ser devorado por estes, de ser envenenado, desfeito e imaginando que o estão a atacar e a destruir com um sadismo idêntico com que ele os agrediu no seu mundo fantasioso (Gosso, 2004).

Ao descrever o jogo infantil, Klein demonstrou o modo como as fantasias sádicas dão origem, mesmo quando experimentadas em solidão, à ansiedade persecutória. Mais tarde, Klein definiu este período da vida da criança de “Esquizo-paranóide”, uma vez que é constituído por ansiedades persecutórias (paranóide) e desenvolve e utiliza os processos defensivos de clivagem (o “bom” e o “mau” objecto), projecção (do mau objecto para que não o consuma; e do bom objecto com o intuito de o proteger) e idealização (do bom objecto). Estes mecanismos defensivos da posição “esquizo-paranóide” levam a uma série de distorções do real que acabam por estar na base de uma série de distúrbios psíquicos que podem levar a um conjunto de síndromes clínicas (Gosso, 2004).

Embora, inicialmente, o ego do bebé seja muito desorganizado, possui uma tendência para a integração. Na posição esquizo-paranóide, o ego desorganizado vai pouco a pouco, com o apoio dos mecanismos de defesa que vão sendo desenvolvidos, ganhando alguma ordem relativamente às impressões emocionais e sensoriais da criança. Estes mecanismos

protegem o ego de necessidades esmagadoras imediatas, mas constituem-se também como etapas essenciais ao desenvolvimento, abrindo caminho para a próxima etapa de desenvolvimento, a posição depressiva (Segal, 1975).

Somente com o surgir da “posição depressiva” é que o bebé consegue reconstruir a realidade objectal na sua totalidade. Na altura em que o objecto é reconhecido como total, o sistema nervoso já está em tal ponto de maturação, que é capaz de melhor reter memórias. Deste modo, adquire-se a capacidade de recordar situações de gratificação quando sente que o objecto primário o está a privar, bem como de experiências de privação quando este lhe está a proporcionar gratificação. Em suma, reconhecer o objecto como um todo significa aceitar a co-existência do bom e do mau objecto.

De mãos dadas com esta alteração na percepção do objecto, ocorre uma alteração na percepção do ego que o faz aperceber-se de que ele próprio – não uma parcela separada do seu ego – odeia e ama aquela pessoa: tal como acontece com o objecto, o ego do bebé passa a ser reconhecido como total e, como tal, ambivalente. Existe, portanto, um consciencializar-se da sua própria agressividade e do sentimento depressivo que lhe é conseqüente.

Para Klein, o sentimento de culpa ligado à depressão é o início da vida mental (Gosso, 2004).

A teorização kleiniana relativa ao surgimento e maturação da vida mental teve o seu início em 1935 quando Klein publicou o trabalho “A Contribution to the Psychogenesis of Manic-Depressive states” e dá-se por concluída somente uma década depois com a publicação do trabalho “Notes on some Schizoid Mechanisms” onde a autora descreve a posição esquizó-paranóide (Ps). Entre os conceitos que foram elaborados nesta época ganha destaque o conceito de “Reparação”: a criança passa da posição esquizó-paranóide (Ps) para o estado depressivo (D), ou seja, transita de um estado de ansiedade dissociativa para um estado de ansiedade depressiva (Ps \leftrightarrow D). Após ter destruído com sadismo, devorado o objecto de amor primário, representado na teoria como o peito materno, a criança fica com medo pelo dano infligido, sente pena pelo objecto destruído (Gosso, 2004).

Os intensos sentimentos depressivos que então surgem despoletam as antigas ansiedades persecutórias, que não desapareceram. Segundo Klein (cit. por Hinshelwood, 1992), na posição depressiva aparece “o estado depressivo como o resultado de uma mistura de ansiedade paranóide e daqueles conteúdos de ansiedade, sentimentos de aflição e defesas que se acham ligados com a perda iminente do objecto amado total”. Com o decorrer do

tempo, há uma tendência para uma redução da intensidade da culpa. O sentimento de culpa e medo persecutório deverão ir dando lugar a uma forma mais leve e realista, caso haja uma certa confiança em fantasias de restauração e concerto do objecto (Segal, 1975).

Da tristeza, dos sentimentos de culpa e do medo da morte da mãe, surge o desejo de repará-la. Através de fantasias em que “restaura” a mãe, salvando-a, o bebé procura compensar os danos que causou como resultado dos seus desejos inconscientes de agressão. Estas fantasias poderão ter maior ou menor grau de sucesso, sendo possível o sucesso com um objecto interno razoavelmente consistente, que leva a um maior crescimento do ego, bem como um total fracasso na reparação, que leva ao desespero (Segal, 1975).

Quando as tentativas de reparação não são suficientes, o bebé desenvolve outros recursos para lidar com a ansiedade depressiva, nomeadamente defesas maníacas. Estas defesas, embora surjam com o desespero do sentimento de ter destruído irremediavelmente o bom objecto, não implicam o desenvolvimento de patologia. Podem até constituir uma forma de proteger o ego do desespero total e vir, mais tarde, quando o sofrimento e a ameaça estiverem diminuídos, a dar lugar à reparação (Segal, 1975).

Podemos dizer então que o início do estado depressivo começa, deste modo, quando o bebé coloca todos os seus recursos, amor e criatividade na tentativa de reparar o objecto (Gosso, 2004). “As fantasias depressivas dão origem ao desejo de reparação, desejo esse que acaba por se transformar num estímulo para o desenvolvimento. Tal desenvolvimento possui como condicionantes a capacidade do ego de tolerar a ansiedade depressiva e de reter um sentido psíquico de realidade” (Segal, 1952).

Unicamente com o estabelecer por completo da posição depressiva, o objecto ganha uma maior singularidade e familiaridade, dando origem a uma maior capacidade de assimilação por parte do ego, promovendo, conseqüentemente, o ganho da noção de um mundo interno cada vez mais integrado. Somente com o desenvolvimento não só de uma maior capacidade de integração, mas também da noção de um mundo interno cada vez mais coeso, é vivenciado um real desespero quando se sente que o objecto está ameaçado ou danificado, desespero esse que se encontra relacionado com o medo de arrasamento de uma realidade interna crescentemente complexa e organizada. Com este desespero cresce a vontade de reparar este mundo interno tão completo.

Segal (1952) pensa sobre a obra de Proust relativamente à função criativa e ao mundo interno do artista: “toda a criação é no fundo uma recriação daquilo que em tempos foi um objecto amado, um mundo interno completo e que agora se apresenta como um objecto perdido, danificado, um mundo interno em ruínas, um Eu destruído.” (p. 47). Aborda ainda a temática de reparação afirmando que “é quando o mundo interno se encontra destruído, consumido, afectivamente morto e vazio, quando os objectos de amor estão fragmentados e o desespero, o pânico, invade o Eu, que é necessário recriar o mundo interno, reunir os fragmentos, inculir vida nos fragmentos mortos, em suma, recriar vida.” (p. 47)

Se tivermos em consideração que o desejo para criar é uma função característica da posição depressiva e que depende da capacidade de lidar com a ansiedade que lhe é típica, da capacidade de lidar com a frustração e com a perda, podemos afirmar que a incapacidade de reconhecer e de tolerar a ansiedade depressiva poderá potenciar o desenvolvimento de inibições da expressão artística, pondo em causa a capacidade reparadora (Segal, 1952).

Melanie Klein demonstrou como o remorso, a compaixão e preocupação genuína por objectos destruídos podem mobilizar forças reparadoras e fazer sobressair uma capacidade criativa extraordinária, quando existe uma capacidade de gerir e tolerar a frustração e a dor da perda inerentes à ansiedade depressiva (Gosso, 2004).

2.1.6. Criar e o Equilíbrio Ps ← → D

A posição esquizo-paranóide e a posição depressiva desenvolvidas por Klein não só não devem ser compreendidas como posições estanque, como também não devem ser reconhecidas como tendo um sentido único evolutivo (Delgado, 2011). Estes estados possuem um carácter progressivo que visa a integração do *self* e das relações de objecto à medida que nos aproximamos da posição depressiva, e são, na sua génese, posições que se encontram num constante equilíbrio que reflecte um estado *continuum* de interacção entre elas ao longo da vida de um indivíduo (Steiner, 1992). De acordo com Steiner (1992) este estado permanente de interacção entre as duas posições leva a que nunca nenhuma das duas subjuga completa ou permanentemente a outra. São sim posições dinâmicas que flutuam e nos permitem vivenciar ciclos de integração que reflectem o *modus operandi* da posição depressiva e ciclos de fragmentação que espelham o funcionamento da posição esquizo-paranóide (Steiner,

1992). Segundo Steiner (1992) a flutuação entre estes dois períodos de funcionamento podem ser observados ao longo da análise, durante, até, o período de uma sessão. O autor explica que, quando um paciente faz um avanço significativo, regista-se uma alteração progressiva no sentido de emular um modelo de funcionamento característico da posição depressiva, enquanto que quando se observa o oposto ocorre uma regressão para um modelo de funcionamento característico da posição esquizo-paranóide. Foram tais observações durante a sua prática clínica que levaram Bion em “Os Elementos da Psicanálise” (1966), a sugerir a existência de um estado de equilíbrio recíproco entre estas duas posições, equilíbrio esse muito idêntico ao observado ao nível de um equilíbrio químico que se poderia fazer representar pela fórmula $Ps \leftrightarrow D$. Tal modo de compreender e explicar esta relação realça o seu carácter dinâmico e foca a atenção sobre as condicionantes que direccionam a mudança num ou noutro sentido, dentro mesmo da mesma posição, como será seguidamente explicado (Steiner, 1992).

Podemos distinguir estruturas internas de funcionamento nas posições esquizo-paranóide e depressiva. Como disse anteriormente, estas posições não devem ser compreendidas como estanques, uma vez que dentro de cada uma delas podem ser percepcionadas alterações significativas que condicionaram e por sua vez diferenciam os modelos de funcionamento interno de cada um de nós (Steiner, 1992).

Dentro da posição esquizo-paranóide, de acordo com Steiner (1992), podemos diferenciar dois níveis de organização que têm na sua génese diferentes níveis de desintegração: a clivagem normal e a fragmentação patológica. Enquanto que a primeira é somente uma característica da posição esquizo-paranóide que se enquadra num quadro normativo de desenvolvimento, a fragmentação patológica pode surgir associada a um estado mais primitivo que compreende uma fragmentação da personalidade (Bion, 1957 cit. por Steiner (1992); Segal 1964).

Relativamente à posição depressiva, onde se encaixam os processos de reparação, este mesmo autor diferencia duas posições que se originam no modo como enfrentamos a perda do objecto: o medo da perda do objecto que se caracteriza pela negação da mesma e o vivenciar a perda do objecto, onde existe um reconhecimento da perda e o luto é elaborado.

De acordo com Steiner (1992), ao longo da sua obra, Klein afirma que a clivagem não é uma defesa restrita à posição esquizo-paranóide e poderá ser utilizada na posição depressiva, quando o objecto internalizado é alvo de ataques e é sentido como danificado ou

morto. Assim, de modo a proteger e conservar o objecto bom, ir-se-á recorrer ao uso de clivagem, negando a realidade da perda objectal. Embora tal medo de perda objectal possa ser equiparada ao estágio inicial de negação do processo de luto, neste caso encontra-se descontextualizado e o processo de negação é alimentado por um processo de identificação projectiva de modo a assimilar e manter vivo o bom objecto.

De salientar que tanto a negação da perda e incapacidade de a elaborar, como o investimento narcísico realizado por meios da identificação projectiva são o reflexo de um sofrimento psíquico não manifesto e acabam por criar barreiras, dificultando assim, o processo de reparação e as realizações criativas que lhe são associadas. Por sua vez, o potencial criativo, ou seja, a capacidade de formação simbólica, encontra-se dependente da aptidão do ego a tolerar perdas e substituí-las por símbolos (Delgado, 2011).

No que toca ao processo criativo, a elaboração de pensamento compreende que haja primeiro a desintegração de opiniões e teorias previamente concebidas para que seja possível criar novas ideias, ou seja, é necessário desestruturar o continente para que o possamos reformular, para que possa receber novo conteúdo. Este movimento possui para Bion a significância de uma pequena catástrofe psíquica, de uma fragmentação, uma vez que se trata de movimento para a posição esquizo-paranóide. Tal é necessário para que se possa recriar um sistema de ideias e teorias diferentes, realizando agora um movimento de reintegração e recriação do continente, portanto um movimento para a posição depressiva. Podemos, então, afirmar que durante o processo criativo é recriada a flutuação entre a posição esquizo-paranóide e depressiva a uma escala menor e restrita ao processo de criação de novas ideias (Bion, 1966; Steiner, 1992).

A tarefa do artista, é-nos descrita por Segal (1952) como sendo a de fazer crescer a convicção de que existe uma realidade diferente. Não se podem limitar a emular ou reproduzir o mundo existente, mas o de criar um equivalente a este, de criar um mundo singular e unicamente seu, emulando $Ps \leftarrow \rightarrow D$.

Todos os artistas criativos produzem um mundo novo, completa e totalmente seu, mesmo aqueles que se declaram realistas e se dedicam à reprodução de cópias fiéis ao mundo externo tal e qual se lhes apresenta, estão somente a usar elementos existentes no mundo externo para criar uma realidade só sua. A autora dá-nos o exemplo de dois escritores realistas contemporâneos, Zola e Flaubert. Ao tentarem descrever um mesmo país, uma mesma realidade sociocultural, divergem um do outro tão completamente, tal e qual dois poetas

surrealistas. Em suma, mesmo que dois artistas nos tentem descrever, seja por que meio for, uma mesma realidade, iremos obter dois universos completamente distintos (Segal, 1952).

2.2. Capítulo 2: Biografia de Joan Miró (1893-1983)

Joan Miró foi um reconhecido pintor espanhol, nascido em Barcelona no ano de 1893, tendo crescido no Bairro Gótico (Dicionário temático Larousse, 2001). Um homem nascido com a arte e o trabalho manual no sangue, filho de Michel Miró Adzerias, um relojoeiro e ourives reconhecido, e de Dolores Ferrà, cujo pai, um homem extremamente influente na vida de Miró, era um dotado marceneiro: “O meu avô materno tinha conseguido safar-se. Ele era marceneiro. A tradição, nesse lado da família, era artesanal. O meu avô materno não sabia ler nem escrever, mas tinha viajado muito, sempre nos comboios menos rápidos. Foi até à Rússia. Conheci-o muito bem porque, quando era criança, enviavam-me para aqui, para Palma, durante as festas de Natal em casa dele. Era um tipo excepcional.” (Miró, 2006)

Desde cedo que Miró mostrou interesse pelo desenho, sendo que os primeiros datam de 1901, tendo desenhado numa escola privada em Carrer del Regomir, nº13, uma mansão medieval. Em 1907 matriculou-se simultaneamente numa escola comercial, com o intuito de se juntar mais tarde à empresa do seu tio em Londres, e na Escola de Belas-Artes da Lonja, em Barcelona, desafiando a vontade do seu pai (Dicionário temático Larousse, 2001).

Em 1910, de acordo com as intenções do pai, emprega-se numa drogaria onde trabalha como contabilista. Como consequência e devido à paixão que possuía pela natureza e pela arte, Miró sofreu uma crise profunda devido a um sentimento de frustração e de desespero pelo rumo que a sua vida levava, tendo mesmo dito “Eu era extremamente infeliz, e cada vez mais devido à minha tendência para sonhar acordado e à minha rebeldia” (Dupin, 1993, p.47) e descreve-nos, ainda, o seu dia-a-dia e as expectativas do seu pai: “isso [o emprego como contabilista] deixou-me arrasado durante três anos. Começávamos a trabalhar às oito da manhã, parávamos entre a uma e as três da tarde, para depois continuar até às nove da noite. E não havia fins-de-semana. Nem sequer o domingo de manhã. Nunca havia escapatória. Ali não se brincava. [Ri]. Para o meu pai, era preciso encontrar uma boa posição. E o desenho ou a pintura não podiam ser consideradas actividades sérias. Como é evidente” (Miró, 2006). O sentimento de repulsa pelo seu emprego cresceu ao ponto de em 1911 ter adoecido com o que na altura era denominado de crise nervosa e subsequentemente com a febre tifóide. Podemos

especular que esta crise terá sido resultante de uma condição depressiva que se arrastava devido à repressão da sua veia artística (Dicionário temático Larousse, 2001).

Embora muitas biografias falem das pressões que os pais lhe colocaram para não seguir uma vida artística, Miró restringe tais pressões ao pai, descrevendo e diferenciando os pais dizendo que “a minha mãe sempre foi muito inteligente, muito aberta. O meu pai era o contrário” (Miró, 2006)

De modo a se restabelecer vai para a Quinta de Montroig, na Catalunha, que havia sido recentemente adquirida pelos seus pais. Quinta essa que seria sempre um dos locais favorecido da sua inspiração (Dicionário temático Larousse, 2001; Dupin, 1993).

Foi, também por volta desta altura, como consequência da sua doença, que a oposição da sua família a uma carreira artística desapareceu e consegue, conseqüentemente, dedicar-se por inteiro à pintura, passando a frequentar a Academia de Francesco Gali, em Barcelona, uma academia com um ensino liberal (Dicionário temático Larousse, 2001).

Gali revelou-se um tutor que influenciou e ajudou grandemente Miró. Este considerava-se péssimo ao nível da técnica do desenho e afirma que foi Gali que o ajudou a ultrapassar certas carências: “...Gali ajudou-me bastante, de uma forma original e nada académica: obrigava-me a fechar os olhos e a tocar no modelo com os dedos [fecha os olhos, pega num seixo, tateia-o, apalpa-o, dá-lhe voltas nas mãos, o rosto tenso, os olhos fechados com muita força]. E depois desenhava” (Miró, 2006), – metodologia que continuou a usar no seu método de trabalho, “...Gali inventou este método para mim, arrojado como ele era. E ainda hoje o utilizo” (Miro, 2006). Afirmava que a memória táctil permanecia e permitia-lhe “...ver o volume, de o reproduzir com o sentido da sombra, os espaços ociosos e tudo isso...”, algo que “era incapaz” (Miro, 2006) de fazer, uma vez que, citando o próprio, “não era nada hábil, não o conseguia fazer” (Miró, 2006).

Miró revela-nos, ainda, que era, também, esta luta consigo mesmo, o desafio, que lhe permitia seguir em frente: “...foi antes por causa disso [das suas carências técnicas], porque isso exigia de mim um enorme esforço. Tinha que haver necessariamente luta, e foi sempre a luta que me empurrou na vida. Queria tornar-me pintor, consagrar-me inteiramente à pintura. Como é evidente, não podia aceitar uma coisa mediana”, embora nos revele que “naquela altura, ficava muito angustiado por não conseguir fazer o que os meus camaradas faziam com tanta facilidade. Muito angustiado.”

Acabou por ser todo este ambiente, esta luta e o ensino liberal da academia de Gali que acabaram por estimulá-lo. Foi, também, esta a época em que começa a relacionar-se com

artistas catalães, entre eles um que viria a ser mais tarde um dos seus colaboradores, o ceramista Llorens Artigas.

Em 1914, passados três anos após o seu ingresso, termina os estudos na academia Gali, e embora muito pouco confiante, decide dedicar-se inteiramente à pintura e à arte. Esta falta de confiança caracterizaram um início turbulento, e a sua inquietude levam-no a dar uma importância exagerada aos obstáculos que se lhe colocam: “Não disponho dos meios plásticos necessários para que me possa exprimir, o que me faz sofrer atrozmente e leva-me a embater contra os muros do desespero”, – mas foram estes obstáculos e dificuldades que aumentaram o seu querer, proporcionaram o seu crescimento e fizeram-no trabalhar ferozmente. E como já antes mencionámos através de uma citação do próprio, a luta foi sempre o seu motor, a sua fonte (Dupin, 1993).

De modo a vincar a sua determinação em seguir uma vida artística como pintar, Miró alugou um espaço que viria a ser o seu primeiro atelier, onde viriam a ser pintadas a maioria das naturezas mortas e dos retratos deste período. Este espaço encontrava-se situado no número 51 da Rua Sant Pere més Baix, não muito afastado da catedral e nas redondezas do mercado pitoresco de Santa Catalina, enquadrado numa zona bastante estimulante para o jovem pintor.

Miró encontrava-se agora no início da sua carreira como pintor, mas cedo encontrou um grande obstáculo à sua estreia no mundo das artes: o serviço militar. E embora pudesse ser dispensado deste após do pagamento de uma taxa, a verdade é que o seu pai por ser contra a sua escolha ao enveredar numa carreira como pintor, recusou-se a pagar, deixando o pintor com poucas alternativas. Miró decidiu, então, escolher um modelo de pagamento mais suave que iria obrigá-lo a cumprir dez meses de recruta repartidos por três anos, permitindo ao pintor continuar a trabalhar nos seus projectos.

Começava então a carreira deste jovem pintor em Barcelona, uma cidade que cada vez mais era um centro cultural e artístico, dinâmico, vivo: a Galeria Dalmou começara em 1912 a expor quadros impressionistas, fauvistas e cubistas e em 1916 Vollard, um dos mais importantes negociantes de arte Francês dos inícios do século XX, decidira organizar na cidade de Barcelona uma grande exposição de arte francesa. Tudo isto levou a que as solicitações pelo trabalho de Miró tivessem proporcionado a elaboração e exposição de diversas obras. E foi, também, deste modo, que nasceram os dois primeiros períodos da obra do autor: um primeiro demarcado por um fauvismo decorativo, muitas vezes denominado de fauvismo catalão, que acabou por ser um período curto entre 1915 e 1917; e um segundo período mais dinâmico, denominado de pinturas detalhistas: este foi um período de formação

e de reforço das potencialidades do pintor, – e ficou marcado por uma exuberância de cores e um destaque do expressivo, directo e intuitivo, muitas vezes estridente. “De facto, um desenho preciso traça o motivo, enquanto certos contornos praticados segundo um método decorrente do cubismo sintético desvendam num espaço a duas dimensões a vida secreta da terra; uma cor aguda e fria contribui para o clima de uma surrealidade já pressentida” (Dicionário temático Larousse, 2001).

Durante este período travou conhecimentos com o crítico de arte Maurice Raynal e com o pintor francês Francis Picabia e expõe no ano de 1918 pela primeira vez na Galeria Dalmau.

Na primavera de 1919 vai a Paris, onde encontra Picasso. Esta primeira viagem a Paris simboliza mais do que uma viagem, mas antes uma fuga aos trilhos traçados e sufocantes dos intelectuais de Barcelona. Foi também, em contrapartida, um choque e uma reunião decisiva. O pintor voltou frustrado, traumatizado, de mãos vazias uma vez que não pôde desenhar ou pintar, mas de cabeça “cheia”. Miró relata-nos o que sucedeu: “Mas aconteceu-me uma coisa extraordinária: mal chegado a Paris, fiquei com as mãos paralisadas. Era incapaz de aguentar um lápis entre os dedos. Não era uma paralisia física, mas intelectual. O choque de Paris fora demasiado forte e fiquei muito tempo sem poder fazer nada. Então organizei o meu tempo de outra forma: de manhã ia ao Louvre, todas as manhãs; de tarde punha-me a visitar galerias.” (Miró, 2006, p. 51).

A partir de 1920, Miró irá passar a dividir o seu tempo entre Montroig e Paris, tendo feito um acordo com o escultor Gargallo que por falta de tempo não podia ficar com o ateliê durante o inverno por estar a leccionar. Assim sendo, Miró, tomava conta do ateliê no interno e durante o verão partia para Montroig. Apesar de durante este período ter tido a possibilidade de estar em contacto com diversos artistas e de beber de várias fontes, a verdade é que Miró sempre se manteve fiel a si próprio.

Durante o seu período conhecido por *La Ferme* ou A Quinta, durante os anos de 1920 a 1922, os pormenores presentes da sua arte libertam-se das “referências imediatas e transformam-se em sinais plásticos puros” (Dicionário Temático Larousse, 1991, p. 65).

Começou em 1923 a sua fase surrealista com um período denominado de Mutação. Neste período, Miró passa para um universo simbólico, onírico, enriquecido pelo fantástico e pelo familiar, pelo simbólico, em suma, um universo que é seu. Os seus motivos andam neste período à volta do arabesco e as suas obras apresentam-se dinâmicas e vivamente coloridas. No período que lhe segue, as Pinturas Oníricas apresenta-nos o simbolismo sexual, a partir de um mecanismo de extrema subtilidade. Dedicase agora ao espontâneo, deixando de parte, nem

que por um momento na história da sua obra, a investigação metódica e cautelosa que até então havia seguido, criando fundos de uma dinâmica extraordinária onde as manchas e arabescos que lhe são imprimidos se entrelaçam numa cumplicidade tão completa que se parece perder traço de onde começam e terminam os figurantes nos seus quadros.

Já os quadros pintados durante o verão de 1926 em Montroig são apresentados com uma estrutura mais concreta e pensada. Seguem-se, respectivamente, nos períodos de 1926 a 1929 e 1928 a 1931 as fases conhecidas por Retratos Imaginários e o Interior Holandês e o Assassínio da Pintura. Serão períodos nos quais Miró vai explorar todas as suas capacidades, criando obras com uma gênese complexa no primeiro período. O segundo período é marcado por uma abordagem rebarbativa, marcada pela manipulação de diversos materiais, tais como a madeira, o metal, o cordel e o papel, permitindo-lhe adquirir um conhecimento aprofundado sobre estes materiais e sobre como usá-los.

Durante os anos de 1929 (ano do seu casamento) e 1936 (ano em que foi obrigado a fugir de Espanha) Miró irá passar grande parte do seu tempo na Catalunha, em Montroig.

É visível, durante o período de 1932 a 1934 uma grande concentração no plástico, tendo Miró produzido algumas obras de litografia, pinturas em madeira. Durante este período a mulher surge num formato fortemente abstracto.

Segue-se de 1934 a 1938 o seu Período Selvagem. Este período será descrito no próximo capítulo de um modo mais pormenorizado.

De 1939 a 1941, Miró vive um período conhecido como Varengeville e as Constelações, um período que pode ser considerado como um dos topos do expressionismo na Europa. A sua arte desenvolve-se, principalmente durante as suas estadias em Varengeville, onde estava sedado o surrealismo, e o pintor cria uma série de 23 pinturas que virão a ser conhecidas como as 23 “Constelações”. “Estas obras representam o mais belo ramalhete colhido por Miró no jardim dos seus sonhos” (Dicionário Temático Larousse, 1991, p. 66).

Neste período a sua pintura apresenta-se precisa, reunindo as estrelas, a lua, a mulher, as personagens e as criaturas sexuadas num entrelaçado de símbolos de cores sorridentes, de linhas flexíveis, transmitindo um sentimento de cortesia. Os fundos apresentavam-se ricos.

Em 1942 Miró volta a Barcelona e entra num período de acolhimento e experimentação de novas técnicas. Até 1944 realiza experimentações, usando a experiência adquirida durante a execução das Constelações, agora com uma maior leveza e a partir deste ano volta a interessar-se por litografia e começa a trabalhar com cerâmica.

Em 1947 parte para os EUA para realizar algumas obras que lhe haviam sido solicitadas. O seu estilo adapta-se facilmente ao grande formato, incitando-o a pintar mais vezes neste formato monumental.

Entre 1949 e 1950 irá alternar entre pinturas lentas e pinturas espontâneas: enquanto que as primeiras pelos elevados níveis de atenção dados ao desenho, à qualidade tátil e cromática; as segundas possuem um cariz libertador, apresentando-se como um conjunto de salpicos e manchas de materiais diversos. São um prenúncio dos trabalhos executados entre 1952 e 1954 onde apresenta traços quase rústicos.

Miró continua a pintar até 1978, sendo que a partir de 1960 a sua pintura enverga pela investigação do espaço, num modelo muitas vezes monocromático, animado unicamente por pequenos acidentes simbólicos. Entretanto, trabalhou com muitos materiais, tais como a cerâmica, a escultura, maquetas, cartões de tapeçaria. Miró teve uma das mais exemplares carreiras da arte moderna e a sua obra encontra-se presente em todos os grandes museus e colecções particulares.

2.3. Capítulo 3: “Período Selvagem” (1934-1938)

O ano de 1934 foi um ano de viragem na arte de Miró, tendo-se notado alterações significativas na mesma, sendo que a concentração plástica, o domínio que tinha atingido das figuras e dos signos é sucedido por um desencadeamento expressionista das forças mais instintivas da subjectividade.

Nada na sua vida poderia fazer prever tal transformação ao nível da expressão do conteúdo da sua arte: existência tranquila, vida familiar estável e harmoniosa, amizades sólidas. Se algo mudou, não foi ele, mas o mundo e os contextos sócio políticos que o rodeavam. Parece que a partir desta data haviam explodido na obra de Miró, ganhando tremenda expressão, a tragédia que se vivia em Espanha e que viria a culminar na Guerra Civil espanhola e os horrores da guerra mundial.

A obra do pintor catalão passava agora a expressar não só um mal-estar e receio desorganizadores, mas também a representar uma total encarnação da tragédia sob a forma mais brutal, uma tragédia que parecia incapaz de ser contida: o rasgo, o suplício atroz das carnes, a metamorfose regressiva até ao animalesco, à bestialidade; a agressão e a desintegração da figura humana invadida pela explosão das potências elementares. O pintor

viajou até às fronteiras da loucura durante este período na sua representação do homem como uma força brutal não domesticável.

A partir do ano de 1935, Miró vai dar à luz na tela, tendo como catalisador o seu pincel, monstros que irão preencher a totalidade do seu espaço criativo. O monstruoso passa a estar em toda a parte, chegando a ocupar todo o campo visual, tal e qual, não só, um sinal de aviso estrondoso de que uma catástrofe universal está prestes a ocorrer, mas também como um exorcismo capaz se não de o confortar, pelo menos afrontá-lo com a força e a lucidez do desespero. O maravilhoso torna-se um fantástico do terror, o sonho um pesadelo clarividente, o lirismo um hino bárbaro.

No verão de 1936 em Montroig dá-se uma explosão na obra de Miró. O pintor reflecte na sua obra a violência monstruosa que dentro de si surge, expressando a violência que era vivida em Espanha: a morte do chefe do partido monárquico, a divisão de Espanha, a revolta do exército contra a República, o desembarque do General Franco para dirigir a insurreição que leva o povo de Barcelona, Madrid e Valência a lutarem contra o exército, e finalmente a Guerra Civil. Passa-se a não poder falar mais em *Pinturas Selvagens*, mas sim no pintar como um acto selvagem.

Esta foi uma altura dolorosa para Miró, não só pelo contexto situacional, mas também pelo facto de ter sido obrigado a afastar-se do país por ter recebido ameaças de morte por parte da Federação Anarquista Internacional por ter marcado presença no casamento da irmã com um homem pertencente à extrema-direita. Foi, citando-o “doloroso” ficar à margem do conflito e continuou dizendo que “sem a história da minha irmã eu teria ficado aqui e tentaria encontrar formas de ser útil” (Miró, 2006, p.)

3. OBJECTO E MODO DE ANÁLISE

Como já foi referido, o objecto de análise serão as obras criadas e produzidas durante o chamado “Período Selvagem” da obra de Miró, mais precisamente um conjunto de 17 quadros. Estes quadros foram seleccionados por uma questão de relevância, ou seja, por possuírem um maior potencial de análise e por possuímos os comentários e interpretações pessoais de Jacques Dupin aos mesmos.

O método utilizado pode ser dividido em duas partes essenciais: uma primeira na qual tentaremos conjugar a nossa interpretação pessoal com as opiniões e interpretações que nos são dadas por Jacques Dupin em *Miró* (1993); e uma segunda parte onde tentaremos descobrir nas suas pinturas traços da posição depressiva através da presença de defesas características a esta.

Pretendemos com a primeira análise quadro a quadro, criar um espaço em que cada quadro é analisado independentemente, tentando compreender o que é que o autor passou para cada quadro, numa tentativa de reparação de um mundo interno sob influência de um mundo externo em mutação e conflito.

Num segundo momento de análise, enquadrando o acto criativo com o conceito de reparação que nos é dado por Klein, vamos tentar encontrar sinais, pegadas, que nos permitam de facto identificar traços da função reparadora da criação artística. Com este objectivo em mente e seguindo a premissa que nos é dada por Klein de que o acto reparador é algo característico da posição depressiva, iremos tentar encontrar traços das defesas características a esta mesma posição ao longo do trabalho produzido durante este período.

De modo a realizar uma leitura interpretativa coerente do “período selvagem” e enquadrada com a teoria Bioniana relativa a $Ps \leftrightarrow D$ e aos diferentes níveis de organização inerentes à posição depressiva, indo assim de encontro à teoria kleiniana que reporta a reparação como um mecanismo desta posição, ir-nos-emos basear no trabalho desenvolvido por Steiner (1992) relativa às estruturas internas de funcionamento das posições esquizo-paranóide e depressiva, uma vez que, como já foi referido previamente, dentro de cada uma destas posições podem ser percebidas alterações significativas que condicionaram e diferenciam os modelos de funcionamento interno do sujeito.

De acordo com o autor, é-nos possível diferenciar dois níveis de organização distintos em cada posição. Na posição esquizo-paranóide estes dois níveis de organização têm na sua base diferentes níveis de desintegração, a clivagem normal e a fragmentação patológica: a primeira é somente uma característica da posição esquizo-paranóide que se enquadra numa nomenclatura normativa de desenvolvimento, uma vez que uma estrutura egoica primitiva requer e é favorável a que se dê uma clivagem do bom e mau objecto, clivagem essa que irá permitir, quando bem sucedida, a que o ego amadureça e se desenvolva ao ponto de tolerar o sentimento de ambivalência, aumentando os períodos de integração e introduzindo a posição depressiva; por outro lado, a fragmentação patológica pode surgir associada a um estado mais primitivo que compreende uma fragmentação da personalidade (Bion, 1957; Segal 1964).

A fragmentação patológica poderá surgir quando a ansiedade persecutória sentida se torna insuportável, podendo através de um mecanismo defensivo de fragmentação onde se observam a diminuição da capacidade de clivar normalmente, mantendo uma organização interna relativamente estável, e o surgimento de um mecanismo de projecção mais violento que levará à criação de objectos bizarros. Tais objectos irão aumentar o sentimento persecutório (Bion, 1957), gerando um medo extremo e períodos de confusão tão intensos que levam a que o sujeito entre em estados de pânico intensos associados a desrealização e despersonalização. Embora tal estado possa ainda ser suportável pela estrutura egoica do sujeito, se o processo de clivagem é desfeito, a personalidade do sujeito pode ser inteiramente invadida pela ansiedade persecutória, o que poderá dar origem a um estado de confusão intolerável, “com consequências catastróficas.” (Steiner 1992)

Relativamente à posição depressiva este mesmo autor diferencia duas organizações distintas que se originam no modo como é enfrentada a perda do objecto: o medo da perda do objecto que se caracteriza pela negação da mesma e o vivenciar a perda do objecto, onde existe um reconhecimento da perda e o luto é elaborado.

De acordo com Steiner (1992), tal como já foi referido anteriormente, ao longo da obra de Klein, esta afirma que a clivagem não é uma defesa restrita à posição esquizo-paranóide e poderá ser utilizada na posição depressiva, quando o objecto internalizado é alvo de ataques e é sentido como danificado ou morto. Assim, de modo a proteger e conservar o objecto bom, ir-se-á recorrer ao uso de clivagem, negando a realidade da perda objectal. Embora, tal medo de perda objectal possa ser equiparada ao estágio inicial de negação do processo de luto, neste caso encontra-se descontextualizado e o processo de negação é alimentado por um processo de identificação projectiva de modo a assimilar e manter vivo o bom objecto.

O ponto fundamental na posição depressiva é o de abandonar a ideia de controlo do objecto e aceitar a ideia de que se é incapaz de proteger o mesmo, renunciar a um esquema onde possuíamos o objecto por meios da identificação projectiva e negamos a sua perda e aceitar a incapacidade de proteger o objecto, aceitando a sua independência. Tal levará à tomada de consciência de que o amor pelo objecto não foi capaz de o preservar e de que é necessário permitir que este morra. Esta consciencialização leva a sentimentos de perda e desespero típicos da experiência de luto (Steiner, 1992).

Ao experienciar a perda objectal entra-se num processo de luto no qual se revivem as lembranças associadas ao objecto e é-lhes aplicado o teste de realidade. À medida que todo o sentimento de perda é avaliado e o ego é confrontado com a perda objectal, dá-se uma tomada consciência de que o objecto amado já não existe e todas as ligações libidinais associadas ao objecto serão retiradas, de modo a preservar o ego e a satisfazer o núcleo narcísico que tem na sua génese o querer estar vivo (Freud, 1917 cit. por Steiner, 1992).

Quando realizado com sucesso, este processo de luto leva a que haja um reconhecimento de perda e conseqüente separação do ego e do objecto, revertendo a identificação projectiva e enriquecendo a pessoa enlutada, uma vez que os fragmentos do ego que por serem sentidos como repudiantes haviam, através do processo de identificação projectiva, associados ao objecto são agora novamente reintegrados na estrutura egoica (Steiner, 1990 cit. por Steiner, 1992; Steiner, 1992).

Esta descrição que nos é dada por Steiner relativa ao funcionamento dentro das posições pode ser traduzida da seguinte forma:

Posição esquizo-paranóide \leftrightarrow Posição depressiva

Posição esquizo-paranóide

Fragmentação patológica \leftrightarrow Clivagem normal

Posição depressiva

Medo de perda do objecto \leftrightarrow Vivenciar perda do objecto

Nunca é de mais relembrar que nos iremos focar fundamentalmente na posição depressiva, uma vez que, embora criar seja emular em pequena escala o processo de Ps \leftrightarrow D, de acordo com a teoria kleiniana acerca da Reparação, arte, criar, são veículos do processo

de reparação: reparação de nós mesmos, reparação do mundo internalizado, – um processo que ocorre na posição depressiva.

4. ANÁLISE E DISCUSSÃO

4.1. Análise da Obra produzida no *Período Selvagem*¹

No verão de 1934 surgem as primeiras manifestações na obra de Miró do que ele chamará Pinturas Selvagens, uma série de quinze grandes quadros a pastel que se afastaram dos trabalhos realizados no mesmo período, tais como as pinturas colagem em papel de fibra de vidro e os desenhos a guache (Dupin, 1993).

Este autor diz-nos ainda que “com os quadros a pastel abandona a pintura plana, a escrita cursiva e as cores puras” (p.185), e de modo a criar uma atmosfera angustiante e perturbadora, apela agora ao modelado e ao contraste luminoso, criando a dicotomia claro/escuro. As grandes figuras presentes na sua obra são massivas e estilizadas, formando massas orgânicas elementares, fazendo recordar esqueletos e órgãos internos que aparentam estar inchados, suspensos em algo que se assemelha a um fluido espesso, agregador, e submetidos a uma tonalidade que evoca o sonho ou até mesmo o pesadelo (Dupin, 1993).

Em *L’Homme à la pipe* (1934) e *Personnage* (1934) (Anexo 1, Anexo 2), são-nos apresentadas figuras masculinas densas, que aparentam formar as tais massas orgânicas agregadas num fluido, num entrelaçado de cores, como nos é descrito por Jacques Dupin, engolidas por um ambiente circundante pesado, escuro que chega a ser tenebroso. Estas figuras aparentam ter um quê de potência: potência sexual, pelo falo representado e no caso do Anexo 1, pelo poder que lhe é concedido pelo acto de expelir fogo.

São figuras que se destacam de um fundo desprovido de vida por possuírem cores fortes e vivas, capazes de evocar uma realidade fantasiosa, muitas vezes de fuga às tonalidades angustiantes que oprimem as figuras.

Relativamente ao Anexo 1, o acto de expelir fogo poderá estar associado a mecanismos de projecção, permitindo expulsar a raiva, a agressão e a violência que invadem a imagem.

Em *Les Amoureux* (1934) (Anexo 3) podemos observar uma dança extremamente sexuada entre dois amantes que se incorporam. Estes encontram-se os dois representados na mesma personagem, sendo que a figura masculina parece ganhar destaque, mantendo-se

¹ Nota: Ao longo da análise irão encontrar texto escrito em itálico de modo a diferenciar as notas retiradas de Miró (1993) de Jacques Dupin da interpretação pessoal que por nós é feita.

intacta, com um falo extremamente proeminente. A figura feminina parece estar a ser engolida pela figura central e apresenta-se fragmentada: podemos ver o seu sexo e pernas como que a sair da figura principal, mas os seus seios encontram-se dentro desta.

As figuras, embora mantenham a estrutura que caracteriza as obras da época, coesa e agregadora, perde o contraste com o fundo, demonstrando-se transparente em quase toda a sua totalidade e adoptando as tonalidades do fundo.

Numa tela sem título (1934) (Anexo 4), é-nos apresentada uma imagem de grande contraste entre o preto e branco, como que se houvesse uma clivagem dentro da própria tela, onde o branco e o preto pudessem dançar em torno um do outro, chegando mesmo a fazer recordar o conhecido símbolo yin e yang, representante do princípio da dualidade na filosofia chinesa. Estes símbolos representam o equilíbrio não entre o bom e o mau, pois é desprovido de juízos de valor moral, mas entre o positivo e o negativo: são duas forças que interagem, se complementam e se equilibram, sendo a partir delas que nasce o movimento e a mudança. Não posso deixar de notar que na tela de Miró, o preto ocupa um lugar de destaque e que para além destas cores, na linha que as separa é introduzido o cinzento numa mancha, como que se as duas cores se tivessem juntado.

Podemos ver integrado no preto aquilo que parecem ser seios e talvez um sexo feminino e no branco aquilo que parece ser a simbolização de Miró para o sexo feminino, como que se o corpo tivesse sido rasgado e as suas partes separadas, um traço comum na obra de Miró, uma vez que o corpo da mulher encontra-se muitas vezes fragmentado e separado, espalhado pela tela.

Os primeiros quadros de 1935 (Anexo 5, 6, 7) possuem uma tonalidade mais dramática, uma coloração mais precisa, uma maior agressividade e um reflexo da invasão de símbolos e de personagens de uma realidade aterradora que Miró irá tentar suportar executando pinturas de uma brutalidade e violência extremas. Embora estes quadros sejam mais actos do que representações pictóricas, puros protestos da existência reflectidos na sua pintura e representantes de uma tentativa desesperada de Miró de conter o que o invade, somente poderá retardar durante algum tempo a intrusão dos monstros e o desencadear do erotismo e do instinto de morte (Eros e Tanatos)(Dupin, 1993).

Em *Tête d'homme* (1935) (Anexo 5), Miró apresenta-nos a cabeça e pescoço de um homem: uma figura taciturna, completamente desprovida de expressão, engolida por um

ambiente que se apresenta simultaneamente agressivo e vazio no seu completo preenchimento por tonalidades tenebrosas ou mesmo depressivas. A personagem é desprovida de alguns traços humanos, tais como o olho, substituído pelo preenchimento do globo ocular por uma cor vazia, sem vida, reflexo de um mundo interno angustiante, e boca completa. A cabeça disforme possui ela própria tonalidades de grande contraste.

Toda a imagem e o contexto envolvente parecem retirados de um pesadelo.

Em *Personnage devant la nature* (1935) (Anexo 6), é-nos apresentado um ambiente ameaçador e hostil, quase que retirado de uma realidade em que a natureza e os animais que nela habitam sofrem de uma transmutação e assimilam características deformadoras, que transformam a natureza em algo desértico, sendo que o contraste entre o negro e o vermelho vivo criam um ambiente aterrorizante que lembra a morte e agressão, e os animais nela representados em figuras monstruosas, portadores de uma sede de devoração representada por dentes proeminentes.

Sobre este quadro, Jacques Dupin (1993) diz-nos que “*Miró, apesar das suas deformações, continua fiel à natureza, à sua realidade mais profunda, às leis secretas do crescimento e da vida*” (p.190).

Miró no seu quadro *Deux Femmes* (1935) (Anexo 7), representa a imagem de duas mulheres, numa tela sombria, num fundo que entrelaça o preto e o azul-escuro, apresentando alguns rasgos de branco e de vermelho no interior das próprias figuras. As imagens representadas parecem possuir traços animais, sendo que a imagem da esquerda possui dentes semelhantes ao das cobras e a imagem da direita é extremamente sexuada, com seios extremamente proeminentes e um falo que se apresenta como uma extensão do corpo principal.

É um quadro agressivo pelo seu conteúdo animalesco e monstruoso e depressivo pelas tonalidades que apresenta.

“*Mesmo clima convulsivo*”. *As figuras femininas dotadas de crueldade e de erotismo. Este exprime-se igualmente pela acentuação exagerada dos órgãos sexuais, pela sensualidade das formas e pela atmosfera geral do quadro.*”

De acordo com Dupin (1993), em algumas destas telas é preponderante o clima de caça, o delírio furioso e lógico, um pouco à maneira de “*Os Cantos de Maldoror*” de Isidore Ducasse, obra reabilitada alguns anos antes pelos surrealistas: “... Não me lembro de outro

autor me ter causado tanta perturbação, nem mesmo Franz Kafka. Não era só o ritmo vulcânico, o jacto blasfémico como um imenso vômito, era sobretudo a modernidade da escrita, a repetição de frases, as metáforas absurdas, e aquele ambiente constante de vigília, de realismo deformado, de deslize permanente para os abismos do inconsciente e para o pesadelo” (Canibal, 2004).

Le Repas des fermiers (1935) (Anexo 8) é um quadro desconcertante com um grande contraste entre o preto e o branco. A tela apresenta um grande agregado de personagens onde podemos distinguir as personagens humanas, as personagens animais, um olho gigante e o que aparenta ser um relógio.

Existem duas figuras humanas, sendo que a de maior destaque é a imagem à esquerda: um homem a correr, deformado, com traços monstruosos, uma boca devoradora, com uma língua com a ponta vermelha, representante do acto de estar a fumar cachimbo.

À direita parece estar representado o coito de dois animais cuja forma não conseguimos distinguir, encontram-se unidos um ao outro e conseguimos somente perceber as diferenças entre eles pelo sexo.

“Quadro pintado como forma de resistência à invasão dos monstros e onde se recorre à realidade familiar. É um quadro semelhante ao de 1924, mas com grandes mudanças: é como se a Quinta tivesse enlouquecido e o camponês se tenha transformado num monstro. Parece uma cena dantesca, em que o acasalamento dos cães, no primeiro plano da tela, forma uma mancha de tentáculos simbolizando a figura emblemática do medo” (Dupin, 1993, p. 191).

Na obra *Corde et personnages* (1935) (Anexo 9) deparamo-nos com um cenário bastante agressivo: pelas cores, pelas expressões das personagens, pelo formato das bocas que aparentam ser capazes de devorar. Figuras monstruosas, animais que transmitem um sentimento de agressividade e revolta.

A corda no meio da tela parece separar as personagens, funcionando como uma espécie de salva-vidas a personagens que se encontram submersas num mar de violência.

Poderá também simbolizar o percurso da vida humana. Sendo esta corda representante do fio da vida tecido pelas Moiras na Grécia antiga, as três deusas Cloto, Láquesis e Átropos, responsáveis por tecer o fio da vida, puxá-lo e enrolá-lo, determinando quem ganhava o quê em vida e por fim cortá-lo, ponto termo à vida.

Segundo Dupin (1993), “*este surge na sequência do “desejo de Miró” de querer conjurar a sua inspiração cruel, introduzindo nos seus quadros em vez de representações, a realidade mais concreta e mais familiar*”(p. 194), compondo *Cordes et personage*, um quadro que acaba por representar a luta do artista com os monstros e ilustra uma fase desprovida de fantasias.

A corda surge como sendo um prolongamento do braço e do próprio corpo, cúmplice do gesto e da acção, simbolizando a acção e influência do homem sobre a natureza. “Esta é a corda com a qual se tira água, se abate as árvores, se ata os bois, representa toda a vida da quinta no quadro”(p. 194).

A corda acaba por possuir um duplo significado: uma tentativa de corte com o maléfico; e prefigura o garrote ou mesmo a corda do enforcado.

“O essencial aqui é esta luta, este conflito e finalmente este equilíbrio precário e dramático entre a corda e as inquietantes figuras nocturnas que a rodeiam” (p. 194)

Os guaches de 1935 desenrolam-se a partir de um espaço dramático e a angústia que lhe está confinada serve de prelúdio à invenção de signos e ao nascimento de formas. A cor de fundo é a cor da tempestade (Dupin, 1993).

“Numa cinquentena de guaches de pequeno formato, ilustra bem este momento crítico no qual Miró hesita entre dois caminhos pelos quais sente imensa repugnância. Queria escapar ao pesadelo que o perseguia, pois nada o impelia a dar à luz monstros e a incarnar este verdadeiro tormento, esta degradação da espécie humana seguida da sua revolta” (p. 196).

Em *Femme assise* (1935) (Anexo 10) encontramos a imagem de uma mulher distorcida com um pescoço extremamente alongado, clivada no seu interior pelo contraste de branco com preto. Este contraste poderá representar o tumulto interno experienciado.

De acordo com Dupin (1993), “*Femme assise é o quadro de uma mulher que não consegue reter o seu grito apesar do alongamento do pescoço para evitar as manchas de tinta.*”

Numa tela sem nome (1936) (Anexo 11) podemos encontrar um conjunto de personagens que parecem não interagir uns com os outros. Podemos observar figuras representativas de animais menos e mais complexos, talvez numa alusão à evolução descrita por Darwin na sua teoria da evolução.

Podemos aqui observar uma sucessão de personagens que correspondem às diversas fases da metamorfose. O acaso, a vontade e o capricho do pintor em nada são relevantes ao papel na deformação suportada pelas personagens. Saliente-se apenas o laço que une “a energia erótica, a expressão de terror, a iluminação trágica” (Dupin, 1993, p. 196), as variadíssimas manchas às aventuras da forma (Dupin, 1993).

Signes et figuration (1936) (Anexo 12) parece ser uma pintura desprovida de grande significância, onde estão presentes uma figura animal e uma figura humana.

“Pouco conhecido. Alia o material rugoso, o traço negro, rápido, signos e grafismos improvisados. Esta técnica e esta textura eliminam o medo neste espaço privilegiado e confinam-no, ele que representava um papel essencial nas representações selvagens. (...) São pinturas que fazem lembrar as rupestres pela brutalidade do gesto, o materialismo do traço” (Dupin, 1993, p. 198)

Nas guaches do Verão de 1935 e nos quadros pintados no Inverno de 34, podemos observar a luta que Miró travou na constante tentativa ora de escapar, ora de replicar as figuras obsessivas que o perseguem. Por esta altura ele ainda não as aceitava como uma fatalidade irresistível, mas os monstros cercavam-no e cada vez mais se impunham (Dupin, 1993).

Foi a partir do Outono de 1935 que ganhou consciência disso e cada vez pintava mais figuras selvagens/ferozes e monstros, pintava-os para que todos os pudessem ver (op. cit., 1993).

Encontrava-se em seu poder a capacidade de lançar o seu próprio grito, grito este que viria a ser o de toda a Espanha e o de todos os que viriam a ser assombrado por futuras catástrofes. “Este mundo trágico, atravessado pelos gritos da loucura, das imprecações dos carcereiros e das queixas dos que suplicam, este inferno onde a bestialidade se apodera do corpo humano, Miró vai pintá-lo com o mesmo cuidado escrupuloso, a mesma minúcia com que pintava outrora as árvores e os animais encantados da Quinta” (op. cit., 1993, p. 198).

*Em *Homme et femme devant un tas d'excréments* (1935) (Anexo 13), Miró volta a uma tonalidade mais agressiva e monstruosa, estando as figuras humanas cercadas por um céu negro, pesado, enclausurante e angustiante, e por uma natureza vazia, desertificada que os circunda e circunscreve.*

As deformadas figuras humanas que nos são apresentadas aqui, são preenchidas por uma grande potência sexual, tendo o seu sexo grandemente representado.

O excremento aqui representado em plano de fundo numa estranha conjugação com a natureza, encontra-se aparentemente afastado das personagens. Este pode representar uma parte deles mesmos expelida, projectada para o exterior. Um objecto maligno do qual se querem afastar.

Sobre esta tela, Dupin (1993) diz-nos que *“a concentração e a subtiliza fazem sobressair num contraste violento a agressividade e a deformação das figuras e da paisagem. Este quadro de cores ácidas demonstra bem o trabalho aplicado e preciso. A perspectiva confere aos modelos uma expressão de terror, uma tradução da angústia na qual banha as personagens como num fluido, uma iluminação demente”* (p. 199).

Na obra *Paysan catalan au repos* (1936) (Anexo 14), temos diante de nós um cenário fragmentado pela conjugação do branco com cores vivas que compõem a paisagem catalã e que formam aquilo que se assemelha a terras lavradas. É uma tela agressiva pelas tonalidades que lhe são impostas, com um céu uma vez mais completamente preenchido por um preto aterrador, depressivo.

Em primeiro plano temos duas personagens: uma personagem principal que ocupa grande parte do primeiro plano e que se destaca principalmente por possuir um sexo feminino gigante que acaba por deformar todo o corpo, diminuindo-o substancialmente e uma segunda imagem à esquerda da imagem que representa uma figura diminuída comparativamente à anteriormente descrita. Aparenta possuir características humanas, mas não possui nenhum falo em destaque, algo característico na obra de Miró. Possui no seu interior o que aparenta ser um coração e pulmões, destacados pela cor vermelha que os faz sobressair.

De acordo com Dupin (1993), *as paisagens, os camponeses e os animais domésticos representam o papel de alguém que intercede e que contamina. O pesadelo dramático e aterrador dá forma à paisagem e aos seres familiares.*

O camponês catalão levando o cavalo pela rédea, o cão da quinta, as montanhas presentes em quase todos os quadros são metamorfosados por um delírio lógico caracterizado por uma crueldade impensável (Dupin, 1993).

A montanha luta contra a tempestade subterrânea, sendo visíveis vulcões em erupção e rochas a cair entre as personagens), equivalendo ao que se passa no interior das personagens, provocando nestas uma deformação característica. E enquanto estes elementos

entram em metamorfose, as paisagens mantêm-se inalteradas, delimitando uma total metamorfose por parte dos outros elementos (op. cit., 1993).

Esta metamorfose opera sobre o orgânico, no interior, a partir do nó central e desenvolve-se para todas as partes do corpo: “o alongamento de um membro está directamente ligado ao esmagamento da cabeça, o desaparecimento de um torso à amplificação desmedida do sexo” (op. cit., 1993, p.200)

A metamorfose de uma personagem liga-se à dos animais e à da montanha numa correlação perfeita, como se se tratasse de um fenómeno único apenas comparável à modificação das sensações e percepções que ocorre quando se encontra sob o efeito de estupefacientes (op. cit., 1993).

“A imagem de um monstro seria inofensivo se não passasse de uma imagem. Mas ela revela em nós a presença de um seu semelhante, surpreendido no seu trabalho de fabulação, e de metamorfose. As figuras pintadas por Miró não são insólitas ou estranhas, mas produzidas naturalmente pela emancipação do instinto da morte já que nada o contradiz.

A sua crueldade é passiva, nasce de uma falta, como o crime ou a loucura” (op. cit., 1993, p. 200).

Personnages devant une métamorphose (1936) (Anexo 15) é um quadro extremamente fragmentado, com variados elementos cuja forma não nos permitem formar uma ideia sobre do que se trata e luminoso, pelo uso do branco e de cores vivas como o amarelo e o verde, contrastando com as paisagens carregadas de negro vistas anteriormente. As figuras humanas presentes demonstram um grau elevado de deformação e somente nos é possível identificar o género de uma das personagens: a figura feminina à esquerda, por possuir um sexo evidenciado.

De acordo com Dupin (1993), “podemos identificar nesta massa amorfa a linha de separação das nádegas e um sexo feminino com uma cauda de cometa.

Atracção/repulsa; formação/deformação são regidos pelo mesmo fluxo vital que se identifica com a energia erótica profunda. Para Miró, o erotismo é um fenómeno telúrico e cósmico cuja sexualidade não passa de uma forma particular” (p.202).

As duas telas *Peinture*, ambas de 1936, (Anexo 16, Anexo 17) apresentam traços muito idênticos. Aparenta existir uma tentativa ansiosa de preencher a totalidade dos quadros, com tons negros e vermelhos portadores de um simbolismo mais agressivo.

Enquanto que na primeira tela é-nos apresentada uma pintura desconexa, fragmentada e com vários elementos contrastantes, na segunda podemos facilmente distinguir uma figura humana deformada, com um sexo masculino engrandecido.

Estas imagens deixaram de possuir a estrutura fluida, agregadora, que caracteriza as imagens humanas e animais pintadas nesta época.

4.2. Presença de defesas associadas à posição depressiva

Como foi referido na introdução, procurámos encontrar traços das defesas características da posição depressiva: clivagem, defesas paranóides, defesas maníacas, reparação e idealização.

De modo a não cair numa tentativa de análise demasiado subjectiva não iremos analisar quadro a quadro, mas antes procurar analisar o conjunto de quadros já comentados.

As defesas que possuem uma presença mais intensa ao longo do período selvagem de Miró são talvez os mecanismos defensivos da clivagem e as defesas paranóides, representadas pela fragmentação dos elementos no interior das telas e pela agressividade impregnada ao longo deste período.

Relativamente à clivagem, está bastante presente ao longo da obra do autor, muitas representada através do constante contraste entre cores, entre o preto e branco que se faz notar. Recorde-se a tela sem título de 1934 (Anexo 4), cujo contraste entre o branco e o negro faz recordar o símbolo chinês de yin e yang. De um modo mais subtil, podemos interpretar como clivagem o contraste que se vê no quadro *Tête d'homme* (1935) e *Le Repas des fermiers* (1935) (Anexo 5 e Anexo 8), quer pelo contraste de cores com o preto, quer uma vez mais pelo constante contraste entre o preto e branco, completos opostos.

Relativamente às defesas paranóides, decidimos salientar a sua expressão através da manifestação de agressividade e traços de fragmentação. Agressividade será um dos componentes mais constante ao longo deste período, estando impregnada em quase todas as telas produzidas dentro da época. Recordamos as telas *Personnage devant la nature* (1935) (Anexo 6), *Deux Femmes* (1935) (Anexo 7) e *Corde et personnages* (1936) (Anexo 9) por nos terem chocado pela agressividade e violência que transmitem. Já a fragmentação, embora seja mais difícil de observar, muito por ser um factor subjectivo, parece-nos claro que em algumas telas pode ser observada uma maior dispersão de objectos, por vezes não susceptíveis de

compreensão, como é o caso da tela *Peiture* de 1936 (Anexo 16). Embora não tão clara como a agressividade, podemos observar que ao longo do seu trabalho existem traços de fragmentação, não só entre elementos na tela, mas como dentro das próprias figuras orgânicas representadas: lembramos a tela *Les Amoureux* (1934) (Anexo 3), na qual existe uma figura central que incorpora dois corpos, um deles fragmentado e incorporado pelo outro.

Relativamente a defesas maníacas, são, a nosso ver, praticamente inexistentes, podendo ser observados traços de negação nas telas sem título de 1936 (Anexo 11) e *Signes et figurations* também de 1936 (Anexo 12), onde o artista abandona quase por completo as temáticas abordadas e produz telas quase desprovidas de potência ou agressividade.

Não podemos falar em reparação como uma defesa da qual se possa tentar encontrar traço, uma vez que o próprio processo criativo é um processo de reparação, mas podemos tentar evidenciar alguns casos nos quais o próprio processo de reparação seja transportado para a tela, quer pela temática, quer por elementos reparadores presentes nas pinturas. Relativamente à temática, podemos afirmar que todos os quadros que englobam a natureza, o contacto com a terra, com a quinta possuem um quê de tentativa de reparação, uma vez que a quinta é na obra de Miró um símbolo de protecção e local de convalescência. O mais óbvio será talvez a tela *Le Repas des fermiers* de 1935 (Anexo 8). Agora, relativamente a elementos protectores que o próprio Miró integra nos quadros numa tentativa de salvaguardar algo, podemos identificar o caso da corda em *Corde et personnages* de 1935 (Anexo 9), que tal como Jacques Dupin (1993) disse, poderá simbolizar uma tentativa de separação do maléfico e de contacto com a natureza.

Por último, traços de idealização serão talvez mais comuns, se interpretarmos as figuras humanas possuidoras de um grande falo, representante de potência, como figuras, até certo ponto idealizadas, temos ao longo deste período vários traços de idealização, sendo uns dos mais gritantes o sexo feminino presente em *Paysan catalan au repos* (1936) (Anexo 14): “de assinalar a insistência na forma fálica que chega a prefigurar toda uma personagem em *Paysan catalan au repos*” (Dupin, 1993), – ou o falo masculino representado em *L’Homme à la pipe* (1934) (Anexo 1), cujo cachimbo, pode também ser interpretado como um instrumento de poder, de tradição.

5. CONCLUSÃO

Indo de encontro às teorias relativas à sublimação de Freud, facilmente compreendemos que a pressão e a violência que vão suportar o seu país e a sua consciência vão ser reflectidos na obra de Miró, especialmente a partir de 1936. Uma série de acontecimentos sociopolíticos: a morte do chefe do partido monárquico, a divisão de Espanha, a revolta do exército contra a Republica, o desembarque do General Franco para dirigir a insurreição que levou o povo de Barcelona, Madrid e Valência a lutarem contra o exército, – encontram agora expressão na sua obra: “A Guerra Civil começa, o que levará Miró a pintar exorcismos violentos, directos, instintivos neste verão de 1936. Já não se pode falar de pinturas *sauvages*. É o acto em si de pintar que é selvagem. É o pintor que se torna o vulcão e a erupção” (Dupin, 1993, p.204).

O acto reparador do processo criativo deixa de se cingir somente aos conteúdos representados nas suas telas e passa agora a estar presente no modo como pinta. Assume uma forma de pintar rápida e directa, permitindo a projecção de seres elementares, de signos brutos, de formas orgânicas indiferenciadas e isoladas num caos indistinto, numa busca pela integração. É-nos apresentada uma paisagem invadida por monstros ou destruída, fragmentada. É uma verdadeira viagem ao inconsciente do pintor diante da tragédia. As formas continuam a ser as de Miró, agora num registo muito mais monstruoso (op. cit., 1993).

Esta busca pela integração de um mundo fragmentado, invadido por figuras monstruosas num cenário angustiante, assombroso, é um claro sinal de uma tentativa de reparação, uma clara representação da flutuação entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva que nos é descrita por Bion e mais tarde por Steiner. O mundo interno de Miró encontra-se, neste período, transformado em caos, reflexo de todos os acontecimentos que à sua volta ocorrem. Este caos e sofrimento são representados na tela durante o processo de criativo, representados por monstros, por angústia, por agressão e violência, por imagens fragmentadas e devoradas, mas sempre com uma base reparadora, uma tentativa de integração. É-nos possível verificar essa mesma constante tentativa de apaziguar, de integrar este caos, sempre que Miró se agarra a elementos representantes de paz, de saúde como é o caso das representações da quinta e das ligações a esta, das paisagens catalãs, da terra lavrada, em suma da natureza, embora que muitas vezes esta natureza apareça destroçada e angustiante.

Compreendendo isto podemos pensar sobre a predominância de defesas paranóides e de clivagem nos quadros do pintor. Estas são defesas representantes de uma regressão a

períodos anteriores, períodos regidos por uma maior dispersão, por uma maior fragmentação dos elementos do Eu, quase como se registasse uma regressão ao período esquizo-paranóide.

Dupin (1993) expressa que com esta série de pinturas, Miró eleva a expressão da tragédia a um plano cósmico. Ele não põe em oposição o tormento e a revolta do homem à insensibilidade do mundo. A natureza segue o homem no seu infortúnio e acompanha-o no seu delírio, a terra é tão sacrificada como o corpo humano. Mas esta presença da paisagem e das figuras é ainda uma salvaguarda. Sobretudo na colocação “ao alto” do mal que tortura tão cruelmente as suas criaturas. O seu mundo familiar tornado monstruoso é expresso numa escrita maravilhosa. Não era possível manter tanto tempo esta contradição explosiva entre o charme e o horror. “A explosão teve lugar no decurso do trágico Verão de 1936 em Montroig. Vinte e sete pinturas testemunham o desespero do pintor e ilustram uma nova fase do seu combate com os monstros” (p.203).

Para finalizar pego numa citação de Jacques Dupin: “Estas 27 pinturas são um grito, mas como o grito, são também a negação ou a impossibilidade da linguagem. São simultaneamente a expressão mais intensa, mais veemente da tragédia que se desenrola na consciência do artista e fora dela e a expressão mais curta, esgotando-se pois nela mesmo. No entanto, elas são exemplares, enquanto únicas respostas possíveis à proximidade do insustentável. Esta experiência teve lugar à luz do verão catalão, nessa quinta de Montroig onde a obra de Miró mergulhou as suas raízes, onde desde o primeiro dia encontrou o seu espaço, a sua energia, a sua direcção”(Dupin, 1993, p. 205).

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, H. & Anderson, G. (1967). *Técnicas Projectivas do Diagnóstico Psicológico*. São Paulo: Editora Mestre Jou.
- Bion, W. (1966). *Os elementos da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar (Obra original publicada em 1963).
- Bion, W. (1991). Uma teoria do pensar. In *Melanie Klein hoje: desenvolvimento da teoria e da técnica*. Vol. 1: artigos predominantemente teóricos (pp. 185-193). Rio de Janeiro: Imago (Obra original publicada em 1962).
- Chasseguet-Smirgel, J. (1984). Thoughts on the concept of reparation and the hierarchy of creative acts. In *International review of Psycho-analysis* (pp.309 – 406). Vol. 11 (4). London: Institute of Psycho-analysis.
- Coelho, J. (1993). *Mecanismos de defesa no desenho infantil* (Tese de Mestrado). Lisboa: ISPA.
- Delgado, L. (2001). *Um olhar sobre a dinâmica afectiva da criatividade através da prova projectiva do T.A.T*. Lisboa: ISPA.
- Delgado, L. (2009). O processo-T.A.T. abordado na perspectiva bioniana. In *Análise Psicológica*. Vol. 27 (3) (pp. 423-431). Lisboa: ISPA.
- Delgado, L. (2009a). Para um racional bioniano de interpretação dos dados projectivos. In *Análise Psicológica*. Vol. 1 (27) (pp. 109-113). Lisboa: ISPA.
- Delgado, L. (2011). *T.A.T. e criatividade: estudo psicodinâmico*. Lisboa: ISPA.
- Dicionário de Estética (2003). Lisboa: Edições 70.
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2003). *Tomo III: Mer-Zzz*. Temas e Debates.

Lisboa.

Dicionário de Psicologia (2001). Lisboa : Climepsi.

Dicionário Temático Larousse (1991). *Grandes pintores II.*. Rio de Mouro: Circulo de Leitores

Dupin, J. (1993). Miró. Paris: Flammarion.

Freud, S. (1969). Interesse científico da psicanálise. In *Sigmund Freud: vol 13,1913-1914 – totem e tabu e outros trabalhos* (pp.167-191). Rio de Janeiro : Imago (Obra original publicada em 1913).

Gosso, S. (2004). Introduction: From reparation to the aesthetic conflict. In Gosso, S. (Eds.), *Psychoanalysis and art: Kleinian perspective* (pp. 1-29). London: Karnac.

Groth-Marnat, G. (1990). Handbook of psychological assessment: second edition. New York: John Wiley & Sons (Obra original publicada em 1984).

Hinshelwood, R.D. (1992). Dicionário do pensamento kleiniano. Porto Alegre: Artes Médicas.

Klein, M. (1929). Infantile anxiety-situations reflected in a work of art and in the creative impulse. In Gosso, S., *Psychoanalysis and art: Kleinian perspective* (pp. 1-29). London: Karnac.

Laplanche, J. & Pontalis, J. (1968). Fantasy and the origins of sexuality. In *International Journal of Psycho-analysis* (pp. 1-18). Vol. 49 (1).

Mijolla, A. & Mijolla-Mellor, S. (2002). Psicanálise. Lisboa: Climepsi.

Miró, J. (2006). Esta é a cor dos meus sonhos: Conversas com Georges Raillard. 90 Graus Editora. (Obra original publicada em 1977).

Raymundo, M., Freitas, N. & Cunha, J. (1993). Técnicas projectivas gráficas. In *Título desconhecido* (pp. 377-398). Porto Alegre: Artes Médicas.

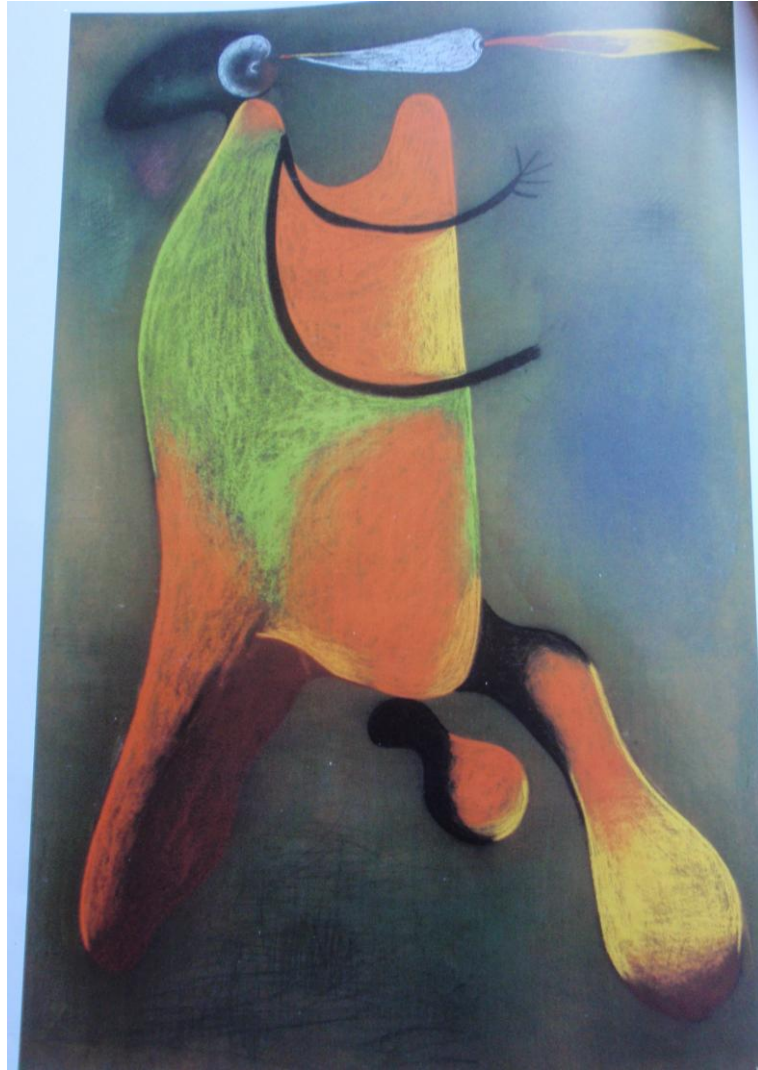
Segal, H. (1952). A psycho-analytical approach to aesthetics. In Gosso, S. (Eds.), *Psychoanalysis and art: Kleinian perspective* (pp. 1-29). London: Karnac.

Segal, H. (1964). Symposium on fantasy: Fantasy and other mental processes. In *International Journal of Psycho-analysis* (pp.191-194). Vol. 45 (2/3).

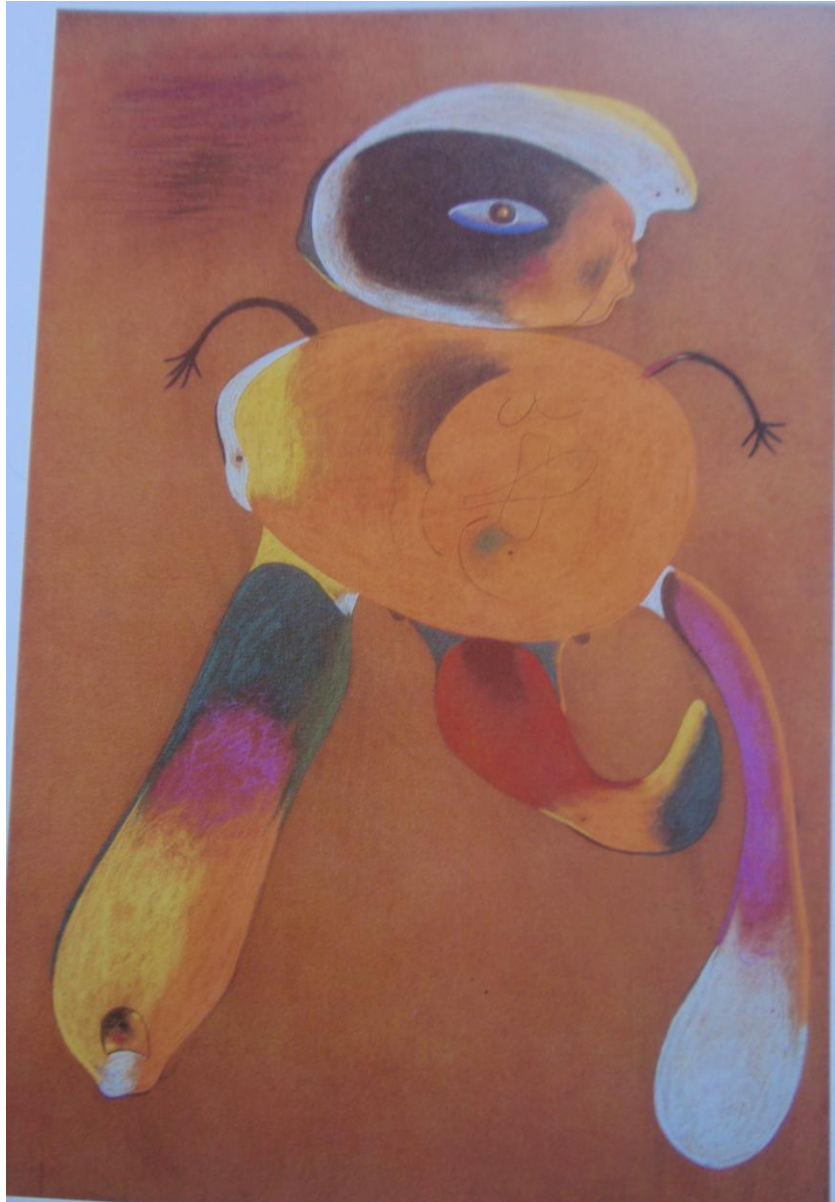
Segal, H. (1975). Introdução à obra de Melanie Klein. Rio de Janeiro: Imago.

Steiner, J. (1992). Equilíbrio entre as posições esquizo-paranóide e depressiva. In *Conferências clínicas sobre Klein e Bion* (pp. 60-72). Rio de Janeiro: Imago.

Anexos



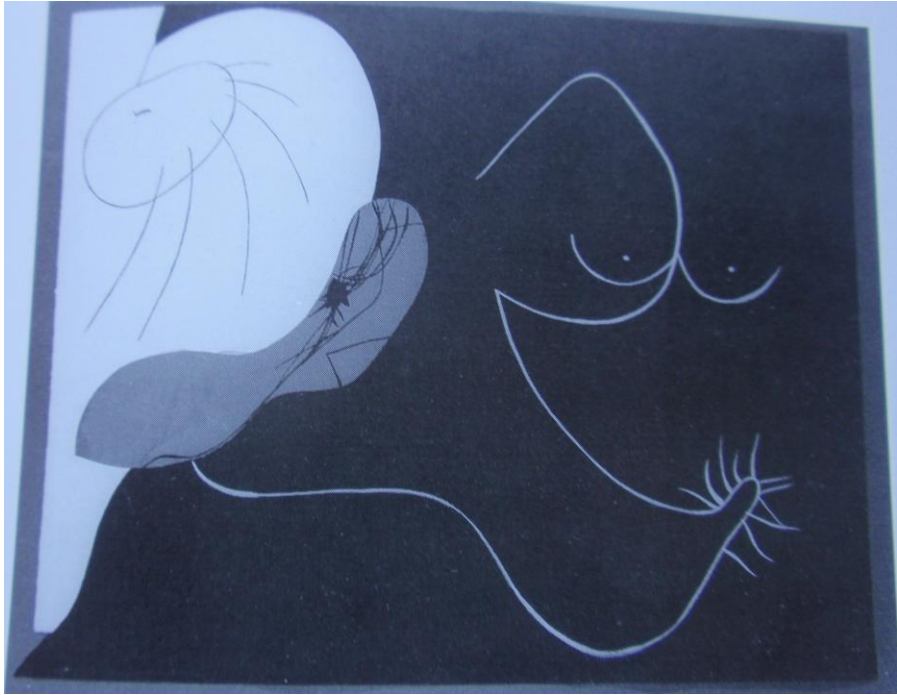
Anexo 1: *L'Homme à la pipe* (1934)



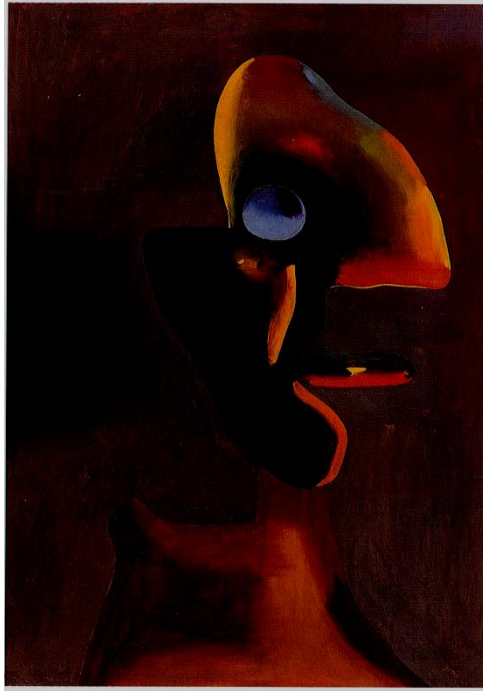
Anexo 2: *Personnage* (1934)



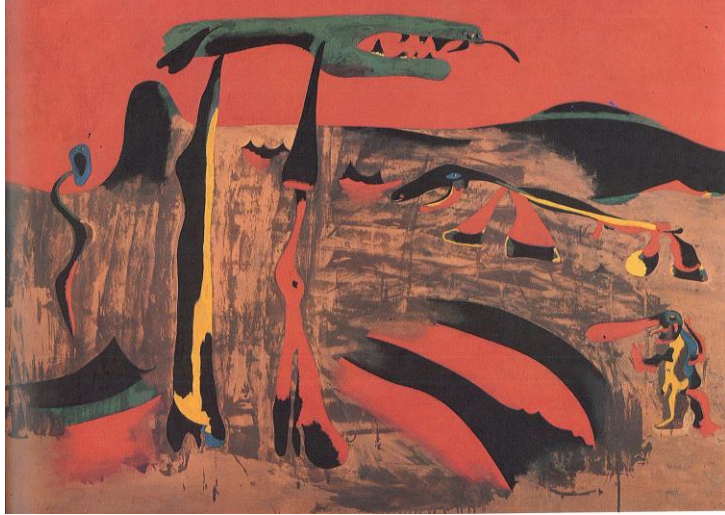
Anexo 3: *Les Amoureux* (1934)



Anexo 4: Sem título (1934)



Anexo 5: *Tête d'homme* (1935)



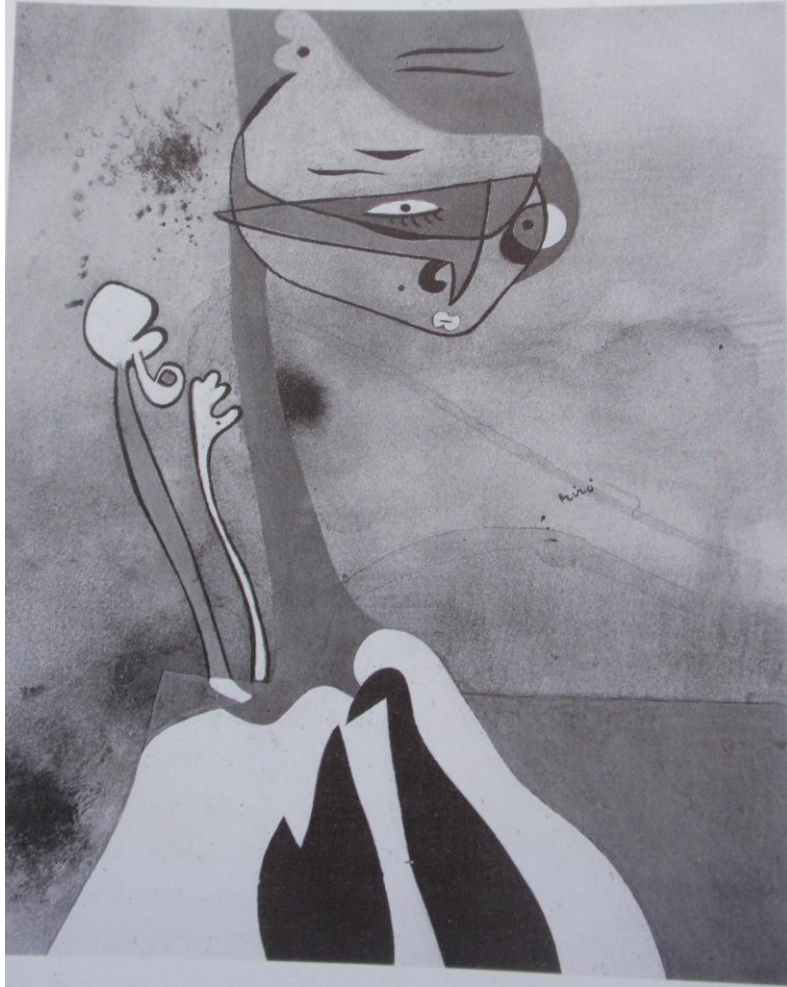
Anexo 6: *Personnage devant la nature* (1935)



Anexos 7: *Deux Femmes* (1935)



Anexo 9: *Corde et personnages* (1935)



Anexo 10: *Femme assise* (1935)



Anexo 12: *Signes et figuration* (1936)



Anexo 13: *Homme et femme devant un tas d'excréments* (1935)



Anexo 14: *Paysan catalan au repos* (1936)



Anexo 15: *Personnages devant une métamorphose* (1936)



Anexo 16: *Peinture* (1936)



Anexo 17: *Peinture* (1936)