



ISPA

INSTITUTO UNIVERSITÁRIO
CIÊNCIAS PSICOLÓGICAS, SOCIAIS E DA VIDA

*A Mãe Morta: Edvard Munch e as evidências
de um abandono precoce*

Catarina Sofia Martins Marques

Orientador de Dissertação:

PROF. DOUTOR LUÍS ROMANO DELGADO

Coordenador de Seminário de Dissertação:

PROF. DOUTOR LUÍS ROMANO DELGADO

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do

grau de:

MESTRE EM PSICOLOGIA

Especialidade em Psicologia Clínica

2013

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

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador de dissertação, professor Doutor Luís Romano Delgado, pela sua disponibilidade, paciência, bom humor e partilha da sua bagagem de conhecimento, que me acompanharam e me facilitaram o meu percurso durante estes meses.

Aos meus pais, irmão e avós, pelo apoio e carinho reconhecidos.

Aos meus colegas das aulas de orientação da dissertação, pelo companheirismo, amizade e partilha. Um agradecimento especial à Marta, por tudo.

E a todos que, de uma forma ou de outra, não aqui mencionados mas certamente não esquecidos, foram imprescindíveis para o meu crescimento enquanto pessoa, pelas boas e más experiências que tamanha consciência me fizeram ter do meu progresso pessoal.

ÍNDICE

Resumo	V
Abstract	VI
Introdução	1
Parte I – Revisão de literatura: Complexo da <i>mãe morta</i>	2
Caracterização da <i>mãe morta</i>	2
Perda do objecto e posição depressiva	4
Problemática narcísica	5
Defesas contra a <i>mãe morta</i>	8
Luto e reparação	10
Parte II – <i>Mãe morta</i> na vida e obra de Edvard Munch	13
Infância e a <i>mãe morta</i>	13
Solidão	17
O feminino	21
Visão vida/morte	24
Trabalhos e surto psicótico de Munch	26
Conclusão	28
Referências bibliográficas	30

RESUMO

A morbidez e a angústia presentes nas obras de Edvard Munch são o reflexo das situações que o acompanharam desde a infância e durante toda a sua vida; obras que o levaram a tornar-se num dos pioneiros do movimento expressionista no final do século XIX, sendo reconhecido por críticos de arte Europeia como um dos maiores pintores modernos. Neste sentido, o objectivo deste estudo passa pela análise da vida e obra do artista tendo por base o Complexo da *Mãe Morta*, teoria proposta por André Green. A partir desta teoria dá-se a tentativa de compreensão do seu funcionamento psíquico em diversas situações da sua vida e enquanto espelho da sua arte, onde são frequentemente abordadas temáticas como o amor, a perda e a morte, tendo por base a sua infância enquanto influenciadora directa do seu desenvolvimento.

Palavras-chave: Edvard Munch, *mãe morta*, infância, vida, obra

ABSTRACT

The morbidity and anguish present in the works of Edvard Munch are the result of events that have accompanied him since childhood and throughout his life; works which have led him to become one of the pioneers of the expressionist movement in the late nineteenth century, having been recognized by critics of European art as one of the greatest modern painters. In this context, the goal of this study is to analyze the life and work of the artist, based on the *Dead Mother* Complex as theorized by André Green. Through this theory, an attempt is made to understand his psychic functioning in diverse life situations and as a reflection of his art, in which themes such as love, loss and death are frequently approached, based on his infancy as a direct influence of his development.

Keywords: Edvard Munch, *dead mother*, childhood, life, work

INTRODUÇÃO

O presente trabalho irá abordar a vida do pintor norueguês Edvard Munch, conhecido artista expressionista do final do século XIX, focando temas específicos da sua vida e referenciando algumas das suas obras cuja sua associação ao *Complexo da Mãe Morta*, teoria proposta por André Green, se verifique pertinente. Desta forma, será dado maior ênfase às temáticas da infância, da relação com o sexo feminino, da sua tendência solitária e a sua visão da vida e da morte, ao mesmo tempo articulando-os com a teoria.

A teoria de Green faz referência a uma súbita ruptura na relação da mãe com a criança, afectando o investimento libidinal e narcísico da mesma e, desta forma, acarretando consequências no desenvolvimento do funcionamento psíquico do sujeito no futuro. Neste sentido, o objectivo principal do trabalho aponta para a compreensão da vida e obra do pintor, enquanto sujeito que viveu uma infância dramática tendo como relação primária uma *mãe morta*.

O trabalho encontra-se dividido em duas partes principais: primeiramente será abordado teoricamente o Complexo da *Mãe Morta*, com vista a perceber o conceito e as consequências futuras do sujeito que se relaciona com a *mãe morta*, e numa segunda parte será introduzido este conceito na vida e obra do artista Edvard Munch, de forma a conseguir uma leitura da sua vida sob a perspectiva desta teoria. Esta segunda parte será dividida em cinco partes, tendo como foco principal a relação primária do artista com a mãe, no sentido de alcançar uma compreensão das consequências enquanto relação com uma *mãe morta*: numa primeira instância irá ser abordada a infância do artista; num segundo momento dar-se-á a tentativa de compreensão da solidão em que vive; as consequências que a relação com a mãe morta traz ao sujeito na relação com o sexo feminino; a sua visão da vida e da morte e, por último, uma breve referência à mudança das suas pinturas após a ocorrência de um surto psicótico. Durante o desenvolvimento deste trabalho, serão também elaboradas abordagens mais pormenorizada sobre algumas das obras de Edvard Munch, dentro de cada tema específico, onde se verifiquem uma maior pertinência a serem focadas e tendo em conta o tema principal do trabalho.

PARTE I – REVISÃO DE LITERATURA: COMPLEXO DA *MÃE MORTA*

Caracterização da *mãe morta*

O complexo da *mãe morta* proposto por André Green no texto *A Mãe Morta* escrito em 1960, vem confirmar a importância do impacto da relação mãe-filho e as consequências psíquicas na criança que advêm desta relação. A elaboração desta concepção teórica teve por base a experiência que Green adquiriu com os seus pacientes, onde eram apresentadas queixas relacionadas com a rigidez e incompreensão que as suas mães transpareciam, assim como através dos estudos de vários psicanalistas que contribuíram para a compreensão da problemática do luto tendo por base o texto da *Mãe Morta* já abordada em vasta literatura, verificando-se em Freud, Carl Abraham, Melanie Klein, sendo os autores mais recentes Winnicott, Kohut, N. Abraham e Torok. A pertinência do estudo desta teoria permite auxiliar o entendimento da subjectividade da criança quando esta vivencia uma ruptura do vínculo afectivo materno e conseqüente abandono por parte da mãe, procurando identificar as conseqüências na vida futura do sujeito.

De acordo com Green (2005) o complexo da *mãe morta* pressupõe a transformação do objecto vivo, sendo a fonte de vitalidade para a criança, em uma figura inanimada, inexpressiva e distante que irá comprometer os futuros objectos libidinais e narcísicos da criança. Na perspectiva do autor a mãe, apesar de se encontrar viva, aos olhos da criança encontra-se psiquicamente morta, sendo, por isso, a metáfora da *mãe morta* caracterizada pelo encontro de uma mãe deprimida e centrada no seu processo de luto com uma criança que, ao experienciar essa dor da desvinculação, acaba também ela por vivenciar uma depressão infantil. Assim, como afirma Tracey (2000) “a *mãe morta* permanece como um vazio, um espaço morto na nossa psique, um espaço onde o amor e o desejo uma vez guardou a vida e o potencial” (p. 186).

A diferença essencial que se verifica entre a depressão do sujeito que vive a *mãe morta* e outro tipo de depressão é que o desenvolvimento da depressão típica se dá pela perda do amor do objecto. Pelo contrário, na depressão vivida pela relação com a *mãe morta*, o sujeito vivencia a perda do objecto de amor que se encontra absorto por um luto (Green, 2005), não se tratando da perda real em si mas a perda do objecto ideal. Desta forma, o matricídio associado à *mãe morta* não implica uma morte real do objecto mas o imago da morte, onde se verifica a ausência e abandono materno sendo este representado pelo encontro

de uma mãe autocentrada num processo de luto, psiquicamente ausente por estar absorvida no seu conflito, e que contribui desta forma para a ruptura do vínculo afectivo mãe-criança, levando a uma drástica mudança na relação (Green, 1999) que arrasta o sujeito também à depressão psíquica (Martínez, 2004).

Verifica-se então que na relação com uma *mãe morta*, a perda real não é a causa do trauma, mas antes a ausência materna que a criança vive e o significado que a criança atribui à experiência, tal como afirma Ferreira (2007) “a perda real da mãe só vai ter representação destrutiva em função do significado que a criança vai dar à relação anterior a esta perda” (p. 33).

A criança ao viver uma perda que compromete a sua constituição psíquica, leva à possibilidade do surgimento de estados melancólicos na criança que provocam o sentimento de intolerância e contribuindo para a sensação de impossibilidade em encontrar outro objecto ou a promoção de reparação (Martínez, 2004). Segundo Baseggio (2011) o filho ao não perceber o desinvestimento da mãe, que lhe induz o sentimento de abandono e conseqüente desvalorização no sujeito, acaba por ficar preso no vazio da relação com a *mãe morta*. O autor afirma que na tentativa do sujeito se libertar deste sentimento de vazio, aproxima-se ainda mais da relação que já estabeleceu, acabando por ele próprio se tornar esse vazio, tornando-se na mãe morta. Na visão de Schawartz (2013), a relação com a *mãe morta* leva a que o sujeito se sinta “sepultado e gelado, afastado de uma vida autêntica no mundo e aderindo ao mundo interno da *mãe morta*” (p. 339), sugerindo desta forma a ideia de que o sujeito ao viver uma mãe nesta condição passe a viver a sua vida de acordo com os atributos mórbidos da mãe.

Skogstad (2013) descreve este imago materno como detentor de características impenetráveis, já que a mãe não só se encontra impenetrável às projecções por parte da criança, como também ela própria projecta algo intolerável para dentro da criança. Verifica-se, desta forma, a internalização desta mãe sem vida numa idade precoce torna-se um factor desencadeador de uma depressão transferencial onde ocorre a repetição de uma depressão infantil, sendo actualizada mais tarde no sujeito.

Perda do Objecto e Posição Depressiva

Green fundamenta o desenvolvimento da teoria da *mãe morta* na criança e a consequente estruturação psíquica da mesma através da *perda do objecto* e da *posição depressiva*.

Para Green, o texto *Luto e Melancolia* de Freud foi uma base fundamental para a teorização sobre a *mãe morta*. Freud (1917) afirma que a melancolia está associada à perda do objecto de amor, mas não necessariamente à perda do objecto real, antes à perda de um objecto ideal, o que leva o sujeito a “não ver claramente o que foi perdido” (p. 244); “sabe quem perdeu mas não sabe o que perdeu nele” (p. 244). Esta perda do objecto ideal, indo ao encontro do que Green afirma na sua teoria, trata-se por isso de uma metáfora e não da perda real do objecto.

Como texto base para a perda do objecto, Green aponta também o texto de Freud (1925), *A Negação*, salientando a mudança do princípio do prazer para o princípio da realidade quando a criança, inicialmente vendo-se num só com o objecto, ao perder esse objecto por este não corresponder mais às suas necessidades, passa a buscar na realidade outros objectos para sua satisfação. A perda do objecto, tal como a *mãe morta*, trata-se por isso de uma perda simbólica, já que a criança não depende da perda do objecto na realidade (Ferreira, 2007). Desta forma, a autora refere que no caso de haver uma relação com uma *mãe morta*, o seio não é considerado perdido, mas sim ausente; não é um seio mau, mas um seio que não se encontra presente. Assim, a criança vai buscar na realidade o objecto fantasiado, de acordo com a fantasia que criou do objecto bom que introjectou.

Após a perda do objecto, a criança vai procurar na realidade externa novos objectos, dando-se a entrada na posição depressiva, tendo como papel fundamental a organização da sua psique. Também nesta posição, a criança não estabelece uma relação com a mãe real, mas sim com a imagem que representa “o seio”.

Após a internalização dos objectos, a criança vai então criar fantasias inconscientes onde os pais são incorporados tornando-se nos seus objectos internos. Seguindo esta visão, Klein (1975) afirma que desta forma se constrói o mundo interno da criança na sua mente inconsciente, resultando na alteração das impressões do seu mundo externo pelas fantasias e impulsos. Desta forma, a imago materna será influenciada pelas fantasias construídas à sua volta, fazendo com que a imagem desta “mãe interna” comprometa a imagem “mãe externa”, e a criança experiencie esta perda de forma ansiosa, desenvolvendo sentimentos destrutivos contra a mãe e levando ao surgimento da posição depressiva. Esta posição dá-se através do

complemento entre sentimentos de natureza persecutória, relacionadas com a destruição do ego por perseguidores internos e tentando a destruição dos mesmos, com o anseio pelo objecto amado, levando a sentimentos de pesar e preocupação pela perda do objecto (Klein, 1975). Aquando este processo, o desenvolvimento de ansiedades depressivas leva à necessidade de criar fantasias onnipotentes (destrutivas e reparadoras) como forma de defesa (maníaca), com o intuito de tanto controlar como restaurar os objectos.

Também a teoria de Winnicott teve a sua importância na construção da teoria de Green, onde é abordada a importância da relação ambiental mãe-criança, ou seja, a imagem que a criança constrói da mãe estará relacionada com a qualidade da relação que esta terá com a criança. Assim, Winnicott (1965) defende que a criança enquanto num estágio de dependência absoluta com a mãe, a mãe deverá atender às necessidades da criança, ao mesmo tempo liberar-se da criança, promovendo a sua procura por outros objectos e levando ao que o autor designa de mãe *suficientemente boa*. Segundo Ferreira (2007) caso a criança vivencie os cuidados de uma mãe depressiva, como é o caso da *mãe morta*, o ambiente é considerado *insuficientemente bom*, já que a criança não conseguindo reter a imagem de uma mãe viva na sua memória, acaba também ela por desinvestir a mãe. No fundo, a mãe não é inicialmente *insuficientemente boa*, mas passa a ser (Ferreira, 2007), levando a que o desenvolvimento normal da estruturação psíquica se torne patológico.

Problemática narcísica

O desinvestimento narcísico e pulsional repentino é sentido de forma violenta pela criança levando à substituição do amor materno, sentido inicialmente como presente, pela criação de um *núcleo frio* que marcará o sujeito nos seus investimentos libidinais futuros (Green, 2003). Esta transformação na relação é experienciada pela criança de forma catastrófica que, para além de viver a perda do objecto, vive também a *perda de sentido* da experiência, já que a criança não encontra uma explicação para esta decepcionante e inesperada ausência afectiva. A criança que se encontra ainda no universo materno, poderá interpretar esta mudança na mãe como uma consequência das suas pulsões face ao objecto, podendo inclusive sentir que se trata de uma consequência devido à sua própria existência (Skogstad, 2013). Segundo Green (2005) isto torna-se particularmente difícil se o complexo da *mãe morta* ocorrer durante o Complexo de Édipo, quando se dá conta da existência de uma terceira pessoa. Desta forma, e segundo o autor, o aparecimento dessa nova personagem

poderá ser interpretada pela criança como sendo a razão da desvinculação materna, onde a perda de amor é atribuída à ligação da mãe com o pai.

Relativamente à *perda de sentido* que a criança experiencia, Cesar (2003) associa o conceito de *bebé sábio* para falar na busca deste sentido perdido que estrutura o desenvolvimento precoce das capacidades fantasmática e intelectuais, recuperando o sentido através do imaginário. Segundo Kezem (2010) o *bebé sábio* representa uma parte do ego que se encontra precocemente desenvolvida e tem como função dar auxílio à criança desamparada. Neste sentido, e de acordo com o autor, estas crianças apesar de bem recebidas inicialmente, perdem esse sentimento, levando ao sentimento de que não vale a pena viver. Como consequência deste desamparado, estas crianças comportam-se como pessoas mais velhas, prestativas e cuidadosas com outras pessoas.

Dependendo da maneira como o sujeito se relaciona e se confronta com as pegadas mnémicas, criadas pelo fantasma da cena primitiva, vai então ser construída a relação com a *mãe morta*. Estas pegadas, como afirma Green (1999), reprimidas pela falta de investimento e conservadas parcialmente na memória, continuam presentes no sujeito, voltando a serem vividas quando o fantasma ressurgir, dando-se uma actualização projectiva. É nesta actualização projectiva que assentam as relações amorosas, onde é vista com o intuito de curar a ferida no sujeito. Contudo, apesar deste fantasma tentar atenuar a ferida narcísica através da projecção, projectando-a sobre os objectos de forma a criar espaço para a libertação de tensões, o trauma volta a ser vivido (Green, 1999), isto porque esse objecto não tem significância ou poder libidinal suficiente contra a conduta destrutiva causada pelo objecto primário (Adiv-Ginach, 2006).

O sentimento de abandono psíquico e a ferida deixada como marca desse desamparo é sentido pelo sujeito sob a forma de angústia, isto porque, como afirma Adiv-Ginach (2006), “a ferida é resultado da destrutividade infligida sobre a criança, a ansiedade da criança que acompanha a ferida também se tonar destrutiva” (p. 46). Green (1999) dá ênfase à angústia sentida pela criança, designada de *angústia branca*. Ao contrário da *angústia vermelha*, ligada à angústia de castração e associada a uma ferida sangrenta, a *angústia branca* aparece ligada a questões de abandono, sendo caracterizada pela clínica do vazio (Garcia, 2012), remetendo desta forma à situação primária do desinvestimento narcísico. A importância do sentimento de angústia é visto por Klein (1969) como um estimulador no desenvolvimento do ego da criança, já que a necessidade de dominação dessa angústia evoca uma tentativa de adaptação da criança à realidade através das suas relações objectais, das suas actividades e sublimação, sendo vistos como pontos de apoio contra o medo do superego e impulsos destrutivos (Klein,

1969). Hart (2012) sugere o comprometimento e ocupação de um “luto branco” dos sujeitos que desenvolveram uma relação com uma *mãe morta*, afastada emocional e indisponível para a sua criança.

Inerente a este complexo está a problemática narcísica, designado de *trauma narcisista* por André Green, que traz à superfície um sentimento de impotência vivido por parte da criança, transformando e comprometendo a sua vida adulta nos seus investimentos libidinais, objectais e narcisistas, tanto na vida afectiva como profissional. Segundo Green (1986) cit. por Adiv-Ginach (2006), experienciar uma perda súbita da mãe e da conexão emocional com ela pode causar feridas narcísicas no ego da criança tendo em conta de que, de acordo com Matos (2002), quanto mais regressiva é a situação depressiva mais predomina a perturbação narcísica, tornando mais inconsciente a perda que se sofreu. Isto deve-se à sensação de desintegração do mundo interno do sujeito, após a perda, o que leva a que mais tarde este volte a reviver a sensação de abandono, tendo que ganhar mecanismos para que se dê a reintegração do seu mundo interno, neste caso, através do processo de luto. No entanto, viver a *mãe morta* representa uma dificuldade na elaboração do luto, sendo este substituído por manifestações de um narcisismo negativo (Garcia, 2012). Como explica Matos (1983), ao contrário do narcisismo positivo, onde existe um bom investimento de si próprio, o narcisismo negativo encontra-se ligado a um investimento deficiente de si mesmo, fazendo com que o sujeito use com frequência mecanismos de supercompensação de forma a construir ilusoriamente uma auto-imagem grandiosa de si como forma de reparação.

De acordo com Grunberger (1989), a fraqueza do ego promove um explicação para a grande necessidade do sujeito se sentir amado, contudo, o narcisismo do sujeito pode rejeitar esse amor porque não consegue tolerar a sua dependência sobre o objecto (p. 189), provocando assim o surgimento da ferida narcísica. Desta forma, uma criança que vivencia uma mãe que não a alimenta libidinalmente, tendencialmente apresentará um ego frágil e procurará esse amor nas suas relações objectais futuras, podendo, no entanto, não vivenciar plenamente a afectividade que recebe por necessitar constantemente do amor do outro e sentir que não o tem. A tendência para o isolamento e solidão é por isso observado como consequência da relação de uma criança com uma *mãe morta*, visto que, de acordo com Cesar (2003), o sujeito tem uma necessidade muito grande de autonomia continuando, no entanto, preso à sua economia de sobrevivência ainda que sinta o contrário.

Defesas contra a *mãe morta*

A criança tenta lutar contra a ansiedade pela ameaça da perda da mãe através de vários métodos como a agitação, as insónias e terrores nocturnos, mas em vão (Green, 2005). Assim, será necessário o ego desenvolver uma série de defesas. Após o fracasso das reacções de complementaridade (alegria artificial, agitação, etc) com a mãe, o sujeito procurará restabelecer essa relação através da simetria reaccional (mimetismo), defendendo-se com o mecanismo de *identificação inconsciente com a mãe morta*, numa condição de renúncia e canibalismo inconsciente (incorporação) onde estes impulsos, como afirma Adiv-Ginach (2006), são vividos com o desejo do sujeito se tornar na própria mãe mais do que obter alguma coisa dela. O autor alia a estes impulsos a temática da repetição que é vivida mais tarde pelo sujeito, afirmando, através da teoria de Green, que a repetição está ligada ao esforço do sujeito tentar reter o primeiro objecto, sentido como precocemente perdido, levando à necessidade de repetir esse sentimento de perda e vazio. Esta compulsão de repetição será activada quando o sujeito sentir, nas relações objectais posteriores, que o objecto irá desiludi-lo, levando o sujeito a repetir a velha defesa que permanece totalmente inconsciente com a identificação da *mãe morta* (Green, 2005). Esta incorporação vai então ao encontro da criança tentar possuir a mãe por identificação, estando ligada à identificação primária (Green, 1999).

A tentativa de reanimar a mãe identificando-se com ela, contudo, sem sucesso, leva a criança a desenvolver um profundo sentido de impotência (Skogstad, 2013). Isto acontece tendendo ao facto de que a criança ao se identificar com uma mãe morta, caracterizada pelos seus atributos negativos, leva a que o espaço vazio da criança seja preenchido por essa imago fria; a internalização de um objecto cruel (Hart, 2012). Esta identificação com o objecto e a sua falta de amor leva a que o sujeito sinta uma profunda insatisfação e impotência para amar e para se valorizar, dificultando o estabelecimento de relações amorosas e resolução de situações de conflito, assim como a incapacidade de se sentir satisfeito com as suas realizações alcançadas ao nível profissional (Green, 2003).

Na identificação com a mãe a criança passa a ser o próprio objecto, vivendo, neste caso, os aspectos negativos maternos. Esta vivência identificatória gera no sujeito um sentimento de desvalorização que irá contribuir para o acentuar da sua ferida narcísica, sendo a incapacidade de amar a sua principal consequência. Segundo Green (1999), a sequela adquirida com a identificação da *mãe morta* leva a que o sujeito, que desenvolveu um *núcleo frio* pela permanência do amor gelado por parte da mãe, gere uma ambivalência em relação ao

objecto, transformando o amor em ódio e podendo, segundo Hart (2012), aumentar a probabilidade de sentimentos persecutórios na criança. Rose (2011) cit. por Hart (2012) introduz o termo de *objecto virtual* quando fala do objecto de substituição; a imago materna criada pela criança. A autora afirma que o termo *objecto virtual* aparece no sentido de, não só reflectir no sujeito a internalização da representação materna, como também está a ser “omnipotentemente e continuamente recreado como forma de exercer controlo sobre o trauma relacional” (p. 347). Desta forma, a identificação vai gerar no sujeito a compulsão à repetição do trauma criado pelo desinvestimento, buscando por relações objectais, no entanto, sem o sujeito as conseguir introjectar ou retirar prazer delas, repetindo inconsciente este padrão nos seus investimentos libidinais.

Outra forma de defesa contra esta mãe sem vida passa pelo *desinvestimento do objecto materno*, onde o sujeito aniquila o objecto psiquicamente (*assassinio psíquico*) deixando de investir afectivamente nele, havendo também anulação dos sentimentos de ódio, sendo que a pulsão destrutiva poderia comprometer ainda mais a imagem do objecto materno, que vive já sob o escudo da depressão (Green, 1999). Como consequência futura o sujeito irá continuar a investir em outros objectos, no entanto, comprometendo-os sem nunca se conseguir entregar completamente, ao que Cesar (2003) exemplifica com o exemplo “ela gosta de mim, sem alegria” (p.116), observando-se uma incapacidade de amar mas no entanto continuando a cuidar e a investir noutras relações. Freud, no sentido do que já foi referido sobre a melancolia, refere características mentais associadas à melancolia que vão ao encontro das consequências da relação do sujeito com a *mãe morta*. Desta forma, Freud (1917) refere como consequências a sensação de profundo desânimo e cessação do interesse pelo mundo exterior, a incapacidade de amar e adoptar um novo objecto e inibição das actividades, levando também à diminuição de sentimentos de auto-respeito e consequente auto-punição.

Como consequência da relação com a *mãe morta* e a reactivação da perda de onnipotência narcisista sentida pelo sujeito, é usual haver o desenvolvimento precoce das capacidades fantasmáticas intelectuais no Eu que actuam também como defesa psíquica no surgimento do trauma (Ferreira, 2007). Assim, a *perda de sentido* sentida pelo sujeito leva a uma procura do mesmo, em que a execução e a auto-reparação se unem com o intuito de reparar o dano através da criação aplicada. Segundo Green (2005) o desempenho e a auto-reparação vão então no sentido de preservar a capacidade de superar o esmorecimento pela perda do seio através da criação do seio reparado.

Luto e Reparação

De acordo com Klein (1975) a dor sentida pela perda real da pessoa amada encontra-se relacionada com a reactivação das fantasias inconscientes que o sujeito construiu durante a *posição depressiva*. Na *mãe morta*, mesmo não se tratando de uma perda real, verifica-se igual reactivação das fantasias construídas na posição depressiva, havendo igual necessidade de elaboração do luto devido ao desinvestimento pulsional materno.

A ideia de unidade comprometida, aquando o desinvestimento narcísico materno, é realizada no plano fantasmático, dando origem ao desenvolvimento de criação artística ou gerando, no plano do conhecimento, uma intelectualização muito rica (Green, 1999). Como afirma Segal (1991), e referindo as ideias de Freud sobre a arte, o trabalho artístico permite ao artista criar um mundo de fantasia, tendo o artista noção de que não é real, enchendo-o com desejos reprimidos e inaceitáveis para a consciência, tendo como objectivo principal perceber o conflito e resolvê-lo através do processo artístico.

Segundo Falbo (2010) quando a criança entra na posição depressiva, esta defronta-se com o sentimento de culpa pela intenção de destrutividade contra o objecto materno, despertando o desejo de o restaurar e de recuperar interna e externamente através da recriação. Desta forma, as fantasias e actividades reparadoras vão ser o meio do sujeito enfrentar a angústia provocada pelo vazio (Falbo p.113) gerado pelo objecto, resgatando-o da destrutividade precocemente imaginada (Falbo, 2010).

Segal (1991), indo ao encontro da concepção de Klein, afirma que o impulso artístico está ligado à posição depressiva, onde o sujeito sente o seu mundo interno desorganizado, levando-o à necessidade de o recriar. Esta recriação passa pela superação da angústia sentida, após a criação de fantasias destrutivas contra o corpo materno, onde é realizado através do processo criativo como forma de reparação (Falbo, 2010). A reparação do objecto, na medida em que deriva do sentimento de culpa, vem em parte do superego que se opõe aos impulsos sádicos e destrutivos que se encontram reprimidos.

Para Grinberg (1992), apenas o passado perdido e a perda e morte do objecto, e o reconhecimento do mesmo, podem ser transformados num trabalho de arte. Trata-se por isso de haver a necessidade de uma elaboração do luto onde após o reconhecimento das fantasias depressivas dá-se a recriação de uma harmonia interior através da arte.

Quando o sujeito consegue finalmente preservar com segurança os objectos dentro de si após a perda, isto é, quando se dá a reconstrução do seu mundo interno, então o processo de luto foi bem sucedido o que poderá despertar no sujeito o estímulo criativo através do

processo de sublimação (Grinberg, 1992). Desta forma, o luto irá tratar-se de um processo de aceitação e sublimação da posição depressiva através do reconhecimento do instinto de morte, tanto no aspecto agressivo como autodestrutivo, aceitando a realidade da morte para o objecto e para o EU (representando a destruição e feiura no trabalho artístico) e alcançando o instinto de vida, recuperando a harmonia do seu mundo interno (representado pela beleza no trabalho artístico). (Grinberg, 1992).

Existe, contudo, a possibilidade destas sublimações, enquanto tentativa de dominar a situação traumática, não desempenharem um papel equilibrador na sua actividade psíquica, tendo em conta a vulnerabilidade em que o sujeito se encontra em temáticas específicas da sua vida, como é o caso da sua vida afectiva. Também Cesar (2003) refere que o sujeito ao tentar compensar intelectualmente ou artisticamente a perda da mãe, e obtiver sucesso nessas áreas, haverá dificuldades no campo das relações amorosas tendo em conta a permanente presença da *mãe morta*. Desta forma, o autor afirma que “o EU esburacado é ocupado pela *mãe morta* que impede novos objectos permanecerem” (p.116). Assim sendo, nesta área específica, segundo Green (2005), o sujeito ao enfrentar uma nova ferida irá despertar uma dor psíquica e irá testemunhar o despertar da *mãe morta*, já que esta dissolve as aquisições sublimatórias do sujeito que permanecem momentaneamente bloqueadas.

Segundo Klein (1975) quando as defesas maníacas falham, levando à negação ou minimização dos perigos, o ego recorre a tentativas de reparação realizadas de forma obsessiva. De forma a o ego se salvaguardar da deteriorização e desintegração, as fantasias onnipotentes estimulam o poder de reparação através de actividades de sublimação. Ainda segundo o autor, tanto pode ser o amor que coloca em movimento as aquisições sublimadas, ou pode ser o mais recente que tenta libertar amor. Em ambos os casos o sujeito não apresenta catexia necessária para estabelecer uma relação de objecto duradoura nem um envolvimento pessoal mais profundo, colocando fim à experiência quando se confronta com o desapontamento no objecto voltando, desta forma, a aparecer o sentimento de impotência e fracasso. Isto porque, e como já anteriormente abordado, segundo Green (1999), o sujeito converte-se na sua própria mãe, através da identificação, buscando autonomia continuando, no entanto, preso à sua economia de sobrevivência, ainda que sinta o contrário, dando-se uma oscilação entre a angústia de invasão e a angústia de separação (Garcia, 2012).

O processo elaborativo do luto vai ao encontro da reparação, conceito introduzido por Klein em 1929, onde sugere a necessidade de reparar o objecto perdido quando experienciado na totalidade e permanentemente, onde “o reconhecimento do carácter global do objecto

confronta a subjectividade com a sua própria ambivalência, trazendo-lhe o reconhecimento da coexistência do bom e do mau nele” (Chasseguet-Smirgel, 1984).

Em suma, o aspecto essencial para se concretizar a reparação de uma ferida com consequências de tal forma nefastas para a psique de uma criança passa pela elaboração do luto para que, dessa forma, se dê a possibilidade da reconstituição psíquica e consequente possibilidade de investimentos em outros objectos.

PARTE II – MÃE MORTA NA VIDA E OBRA DE EDVARD MUNCH

Infância e a *mãe morta*

Edvard Munch, nascido a 12 de Dezembro no ano de 1863 na Noruega em Loten, transparecia uma natureza delicada, reservada e envolta em um certo misticismo, foi um artista marcado por uma existência que desde cedo o colocou numa posição filosófica de questionamento sobre a vida e a morte, a doença e a tragédia, acompanhando-o nas suas obras e até ao final da sua vida. A infância, assombrada pela perda e esmorecimento, foi a realidade essencial para que o génio em si tomasse a sua libertação através da arte.

Munch cresceu numa das famílias mais distinguidas culturalmente na noruega, enriquecida pelo lado paterno, apresentando na sua linhagem artistas e eruditos como o tio Peter Munch, enquanto historiador importante para a independência cultural do século XIX ou Andreas Munch, poeta e dramaturgo do período romântico nacional, podendo o interesse de Munch pelas realizações artísticas estar ligado a este núcleo familiar envolvido na cultura.

A infância do artista foi o período impulsionador para as consequências trágicas futuras que o acompanharam na sua vida e nos seus trabalhos, até à sua morte. Segundo filho mais velho de cinco crianças, Munch com apenas 5 anos de idade testemunha a morte prematura da mãe Laura, vítima de tuberculose. A mãe cuidadora, amorosa e prestativa a que Munch estava habituado a presenciar, torna-se repentinamente ausente, aut centrada na doença que lentamente a consome. Apesar de não haver muita informação durante o tempo em que Laura se encontra doente até à sua morte, pressupõe-se uma necessidade de solidão, introspecção e fechamento perante uma situação desta dimensão. Desta forma, Laura apresenta-se centrada apenas no seu sofrimento psíquico, sob uma conduta depressiva, demonstrando uma perda de vitalidade e deixando de investir libidinalmente em Munch, contendo as características da *mãe morta* proposta por André Green. Laura permanece viva, no entanto, encontra-se psiquicamente morta para a criança pela falta de investimento afectivo.

Uma *mãe morta* não atende às necessidades da criança, o que leva a que o ambiente desta relação mãe-criança, de acordo com a designação de Winnicott, não seja *suficientemente bom* e a criança ao não conseguir reter a imagem de uma mãe viva na memória acaba também ela por desinvestir a mãe. Esta ruptura no vínculo afectivo leva à criação de um espaço morto na psique de Munch onde este vazio, que seria preenchido pelo amor materno, é substituído

por um *núcleo frio*. Isto leva ao desenvolvimento da imago de uma mãe que se encontra impenetrável às projecções da criança como ao mesmo tempo também projecta algo intolerável para a criança, sendo esta mãe sentida como um objecto cruel. Tendo em conta esta ruptura repentina Munch, não encontrando explicação para este abandono, acaba por ficar preso ao vazio desta relação. Na idade precoce em que Munch vivencia esta *mãe morta*, o Eu ainda se encontra pouco estruturado, e viver esta súbita ausência materna gera uma deficiência no desenvolvimento narcísico da criança, levando ao surgimento de uma depressão infantil. Nesta condição, o desinvestimento materno faz a criança vivenciar estados melancólicos que se encontram inerentes ao luto, e à sua necessidade de ser elaborado.

Do ponto de vista da teoria da *mãe morta*, percebe-se então que não é a morte real de Laura que causa o transtorno psíquico em Munch, mas sim a ausência e o desinvestimento afectivo ocorrido durante a doença até à sua morte e o significado que a criança vai atribuir à relação anterior à perda real, através das fantasias que criou. Não se trata por isso da perda do objecto de amor, mas a perda do objecto ideal (Freud, 1917), onde na internalização do objecto, as fantasias inconscientes criadas durante a experiência com a *mãe morta* vão alterar a percepção externa dos objectos. No caso de Edvard Munch tornam-se evidentes as marcas deixadas pela internalização da mãe morta, através da permanência no tempo destas sequelas na sua vida pessoal, reflectidas nas suas obras.

A melancolia e o sentimento de angústia provocados pela morte trágica da mãe são fortemente ampliados em Munch pela indisponibilidade emocional paterna, claramente vivida após a morte de Laura. Christian Munch, pai de Edvard, médico da corporação do exército, apresentava um temperamento alegre, tímido mas de natureza afectuosa, até ao dia da morte da mulher. Desolado pela tragédia ocorrida com Laura, consegue encontrar conforto apenas na religião e leituras bíblicas. Esta influência bíblica fundamentalista tornou-se a causa responsável pela ansiedade da qual sofria, transformando a sua presença amorosa numa presença solitária e triste, não investindo na relação com Edvard e com os irmãos. Assim, para além da mãe não corresponder aos apelos afectivos de Munch, por se ter tornado uma *mãe morta*, também o pai, após a morte real de Laura, acaba por se tornar num *pai morto*, apresentando-se também impenetrável às projecções de Munch e por isso indisponível para conter a criança de forma a que esta pudesse elaborar a perda real materna.

Munch tinha 5 anos quando se deu a tragédia, estando nesta altura a vivenciar o *complexo de Édipo*. Neste seguimento, e segundo a teoria de Green, experienciar a mãe morta na época em que a criança se dá conta da existência de uma terceira pessoa pode tornar a situação ainda mais difícil e ampliar o seu sentimento de angústia pela atribuição da perda do

amor materno à ligação com o pai. No caso de Munch, apesar da desvinculação materna não estar associada à ligação da mãe com o pai, enquanto criança Munch vive este *pai morto* na mesma altura em que perde a mãe. A perda simbólica de ambos os objectos, e posterior perda real materna, assim como a falta de contenção, cria no artista uma maior angústia que compromete ainda mais o seu funcionamento psíquico. Munch não tendo ninguém para o conter numa situação de consecutivas perdas objectais, acaba por criar uma tendência solitária, porque todos os objectos que investiram nele um dia acabam por o desinvestir, e o medo de voltar a repetir essas perdas afasta-o dos outros.

Munch e os irmãos ficaram a cuidado da tia Karen, tornando-se a principal fonte de conforto e responsável impulsionadora de Munch para a vida artística, vida essa tão negada pelo pai. Apesar do afecto que Edvard sentia por Karen, sempre que esta tomava o lado de Christian e seus argumentos, Munch sentia-se profundamente afectado e enganado. Isto poderá ir ao encontro do desenvolvimento de sentimentos destrutivos pela figura paterna, tornando o pai responsável pelo desinvestimento no artista no momento em que pedia mais afecto. No entanto, esta revolta parece também associar-se à sensação de perda da mulher que tomou o lugar do amor da mãe já falecida, contribuindo para que Munch experiencie novamente o sentimento de abandono. Esta será a primeira vez que o artista tem contacto com as consequências provocadas pelas fantasias primitivas que criou ao testemunhar o sofrimento da mãe até à sua morte, permitindo tanto o desenvolvimento do sentimento de solidão no artista, como as experiências desagradáveis futuras no seu envolvimento com o sexo feminino.

Em 1885 Munch, que se encontra a estudar em Paris, recebe a notícia da morte do pai. A sequência de perdas não tem fim. Este desgosto é representado em *Noite de Saint-Cloud* (1890) (fig. 1), onde o artista se retracta na figura desolada a olhar pela janela, mergulhado em

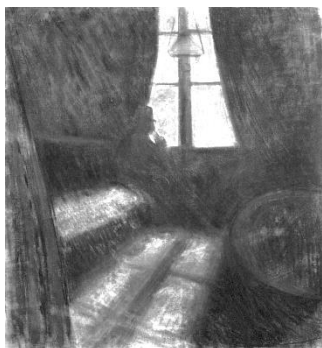


Fig. 1

tristeza pela notícia recebida. A cruz, representada no chão pela sombra da janela, evoca simbolicamente a morte. Esta obra vai ao encontro da experiência mais profunda do artista, do estado em que se encontra a sua existência regida pela morbidez: a solidão do personagem ao fundo; a melancolia que se faz sentir do contraste entre o escuro do quarto e a luz da janela sobre a figura; o vazio do quarto como se estivesse a retratar o seu próprio vazio.

Desde cedo que o artista se mostrou muito apegado à família, tentando contribuir com a sua ajuda sempre que possível. Esta necessidade de prestação de auxílio aos membros familiares, tendo em conta o desamparo a que foi sujeito, faz lembrar o conceito de *bebé*

sábio, em que estas crianças se “comportam como pessoas mais velhas, prestativas e cuidadosas com os outros” (Kezem, 2010, p. 26). O artista, enquanto *bebé sábio*, apesar de se sentir amado, acaba por perder esse sentimento quando se relaciona com uma *mãe morta*, desenvolvendo uma crescente desvalorização em relação à vida. Apesar da perda do amor materno lhe ter trazido consequências negativas para o seu narcisismo, Munch tentou atenuar esta ferida narcísica auxiliando o mais possível a sua família, estando de alguma forma ligado a um comportamento compensatório. No entanto, numa família cuja característica principal é a doença e a morte, Munch continuava a sofrer pela permanência destas qualidades, como afirmaria Munch “está no nosso sangue” (Stenersen, 1972, p.57).

Tendo desde cedo mantido contacto com a doença e a efemeridade presente no seio familiar, Munch acaba também ele por desenvolver problemas de saúde. As insónias recorrentes podem ser vistas como uma reacção de complementaridade para com a mãe, na tentativa do artista em lutar contra a ameaça da perda do objecto materno, tentando-o recuperar. Contudo, sem sucesso. De ressaltar a bronquite como um dos problemas de saúde que lhe complicou a vida desde cedo, atrapalhando a sua vida escolar. No seu núcleo familiar, os problemas respiratórios decidiram a vida da irmã mais velha Sophie, oito anos após a morte da mãe Laura, também de tuberculose e do irmão Peter, que acabou por falecer com uma pneumonia aos 30 anos de idade. Apesar desta sequência de perdas provenientes de condições respiratórias deficientes, o despoletar da bronquite de Munch, que se verifica desde a infância, vai ao encontro da experiência visual precoce onde presencia uma mãe a sofrer também destas condições. É a necessidade de reter a imagem da mãe dentro dele que o leva a introjectar o objecto materno e, como tal, as suas características, incorporando neste caso a doença respiratória da qual a mãe sofria. As sequências de deficiências respiratórias que aparecem ao longo da vida de Munch vão-se relacionar mais tarde com o impacto penoso que a atmosfera tem sobre o artista, abordado mais à frente neste trabalho, onde acaba por afectar a sua visão sobre o seu ambiente em redor.

Este trágico acidente ocorrido na sua infância e as consequências devastadoras que se precederam, tendo em conta o desinvestimento narcísico e a perda de sentido que a criança sente, obrigaram Munch a encontrar um mecanismo de forma a reparar a desintegração do seu mundo interno. Desta forma, através da criação artística, enquanto efeito sublimatório da experiência, o artista vai tentar recuperar e restaurar o objecto interno e externo, restabelecendo o seu equilíbrio psíquico, assim como tentar superar a culpa sentida pela criação de fantasias destrutivas contra a mãe, resultantes da passagem para a posição depressiva. Contudo, e tendo em conta a vulnerabilidade do sujeito, estas sublimações podem

tornar-se pouco eficientes, já que a perda pode levar à possibilidade do surgimento de estados



Fig. 2

melancólicos que provocam o sentimento de intolerância e contribuindo para a sensação de impossibilidade em encontrar outro objecto ou a promoção da reparação (Martínez, 2004). Esta última situação verifica-se de certa forma em Munch que, apesar de sentir a necessidade de pintar de forma continuada de forma a recuperar o seu

equilíbrio interno, também a necessidade de recuperar a mãe é investida nos seus trabalhos de forma intensa, verificando-se este facto através da necessidade de pintar sobre o tema da morte frequentemente e repetir a pintura do mesmo trabalho várias vezes.

A representação da dor de Munch e o que a *mãe morta* representa na sua imago pode ser observada na obra *Mãe e Criança* (1895) (fig.2). A mãe, deitada sobre a cama em tom transparente, dá a ideia do seu contínuo desaparecimento no tempo causado pela doença. Essa ausência é sentida pela criança, representada no centro do trabalho, sob a forma de angústia, claramente identificada pelo desespero traduzido no seu rosto. A cor vermelha vai ao encontro das pulsões não investidas pela mãe, e traduz-se no vestido da criança como se esta sentisse o abandono e a falta de amor e dessa forma “gritasse” por eles, envolvendo a ideia de se “vestir” nesse conforto e calor maternal. As personagens do fundo encontram-se vestidas de preto e branco, ampliando a ideia de morte por serem cores associadas ao luto. Nesta obra consegue-se alcançar a génesis da sua vida, levando os restantes trabalhos seguirem a mesma linhagem como forma de elaborar a perda.

Solidão

A imago materna construído por Munch representa uma mãe doente e ausente, assente num núcleo frio, até ao momento do seu falecimento. Durante este tempo o artista vive em ansiedade constante, representada pela ameaça do abandono, vivenciando uma *angústia branca* caracterizada por André Green como a angústia representativa do vazio e do abandono, causado pela situação primária do desinvestimento, estando a criança ocupada por um “*luto branco*”, isto é, ocupada pela elaboração da perda do objecto de amor por abandono. Desta forma, o amor gelado proveniente da *mãe morta* leva ao desenvolvimento de um *núcleo frio* no artista, transformando o amor em ódio, que comprometerá o seu funcionamento

emocional futuro, podendo também aumentar a probabilidade de sentimentos persecutórios pelo sentimento de culpa.

Munch, sentindo-se incapaz de dar um significado ao súbito desinvestimento amoroso materno, poderá ter criado em si a fantasia de que esta ruptura no investimento libidinal e narcísico se deve, ou à sensação de falta de qualidades para se tornar objecto de desejo, ou à ideia de que será consequência das suas pulsões destrutivas face ao objecto, de tal forma que permite o seu afastamento. Assim, na sequência desta perda de amor, o desinvestimento libidinal vem acompanhado pela perda de sentido, já que a criança não encontra explicação para este brusco abandono materno.

O artista que se encontra preso no vazio da relação com a mãe, sente-se impotente em reanimar esta *mãe morta*. A única solução que lhe resta para a recuperar novamente, retendo-a e garantindo-a dentro dele, é tornando-se nela através da simetria reaccional, por identificação inconsciente com a *mãe morta*. Munch ao introjectar a *mãe morta* vai tornar-se nela, desenvolvendo as suas características: torna-se num sujeito sem vida, “sepultado e gelado, afastado de uma vida autêntica no mundo e aderindo ao mundo interno da mãe morta” (Schawartz, 2013, p. 339). A identificação com esta mãe sem vida, gera no sujeito um profundo sentido de impotência, pelo facto de Munch se tornar os atributos negativos da *mãe morta* e o espaço vazio anteriormente criado pelo desinvestimento é preenchido por essa imago fria. Isto irá acentuar a sua ferida narcísica, tornando-se um factor desencadeador de uma depressão transferencial onde se dá a repetição do sentimento aquando o desinvestimento ocorrido com o artista ao experienciar a *mãe morta*, sendo actualizada mais tarde em Munch na área profissional e afectiva.



Fig. 3

Infelizmente para Munch, recuperar a *mãe morta* tornou-se impossível, dado que Laura acaba mesmo por falecer. No entanto, a ferida originada pela abrupta ruptura afectiva permanece intacta, logo a necessidade de elaborar a súbita perda permanece, e fará isso por muito tempo da sua vida através da pintura.

Um dos trabalhos do artista que mais fielmente representa a morbidez do seu mundo interno e a angústia sufocante em que vive é a sua famosa obra *O Grito* (1893) (fig.3). Este quadro representa o cerne do expressionismo. Representativo da emoção, é a imagem real da ansiedade em que o artista vive, o clímax do sofrimento personificado num homem com um rosto deformado e cadavérico, enquanto consumido pelo medo e o desespero. O céu em tons vermelho remete novamente para a falta de investimento libidinal, e expressa-o na tela como

forma de o recuperar; ou podendo estar ligado à necessidade de expelir as pulsões destrutivas contra o objecto (ou os objectos) pelo abandono vivido anteriormente. De realçar nesta obra que o movimento das cores dá a sensação de fusão: tudo se funde numa dinâmica contínua, tal como o caos em que se encontra a sua psique. A expressão do rosto invoca de novo a morte, trazendo à superfície a imago da mãe e as mortes recorrentes na sua vida. A solidão permanece inalterável, representada pelo distanciamento das personagens ao fundo na ponte.

Atendendo à posição depressiva, a criança poderá interpretar esta mudança na relação como consequência das suas pulsões face ao objecto, desenvolvendo um sentimento de culpa levando-a à auto-punição, contribuindo para o sentimento de desvalorização e impotência, emergindo a problemática narcísica. Neste investimento deficiente, a marca predominante é o desenvolvimento de um narcisismo negativo onde é notado pela necessidade do sujeito em procurar uma forma de se reparar através da supercompensação, criando uma auto-imagem grandiosa de si. Esta necessidade de se compensar é visível em Munch sob duas formas: a não-aceitação das críticas aos seus trabalhos e a necessidade imensurável de se dedicar às suas obras, tornando-se indisponível para viver outras experiências. A necessidade de se reparar através da pintura era de tal forma prioritária que acabava por viver intensamente apenas para os seus quadros e, desta forma, para si mesmo. Para além desta necessidade de se valorizar através do seu trabalho, Munch vangloriava a sua visão, achando-a muito mais peculiar e sensitiva do que o resto das pessoas. Este orgulho da sua capacidade visual, de acordo com Steinberg e Weiss (1954), pode estar ligado ao facto de se ter sentido visualmente magoado, quando regredindo à cena primária com a visualização da imagem da *mãe morta*, necessitando por isso de se auto-compensar através desta qualidade positiva.

A preferência de Christian pela solidão fez o ambiente caseiro tornasse mais fechado e, como consequência, Munch limita o seu viver ao isolamento. Por meio deste isolamento Munch, enquanto homem solitário, desenvolveu uma relação penosa com o meio. A relação com os outros era marcada pelo dilema da necessidade de proximidade, ao mesmo tempo que esta angústia sentida pela proximidade dos outros o afastava por medo. O artista sentia uma dificuldade imensa em se associar a outras pessoas acabando por desenvolver uma angústia persecutória onde imaginava uma conspiração realizada contra ele. Tendo em conta a teoria de Green, o sujeito ao se identificar com a *mãe morta* procura autonomia mas continua preso à sua economia de sobrevivência, numa oscilação entre a angústia de invasão e a angústia de separação. Esta conduta é, na verdade, uma defesa que punha em prática porque no fundo “ele estava a fugir de um avassalador desejo de estar perto das pessoas” (Stenersen, 1972, p.76).

Remetendo para as origens deste confronto, esta oposição sentida por Munch vai resultar da introjecção visual da imagem da *mãe morta* com tuberculose, levando à criação de um vazio e surgindo a solidão. A *posição depressiva* de Klein valida o surgimento desta solidão de Munch, quando a destrutividade direccionada contra o objecto e a necessidade de recuperação do mesmo, por motivos de sobrevivência afectiva, leva a que mais tarde a repetição deste padrão seja sentido na díade proximidade-afastamento. Num objecto libidinal futuro, o sujeito precisa do amor, relativo ao bom seio, mas sabendo que também encontrará o mau, tendencialmente se afastará, promovendo o seu isolamento. Por outro lado, também o núcleo frio, com origem no desinvestimento narcísico, que ocupa o lugar do amor materno, leva o sujeito a tentar encontrar mecanismos que resolvam este vazio. Assim Munch, por identificação com a *mãe morta*, tenta resolver as consequências desta ferida narcísica, a causa do seu isolamento, através da introjecção da mãe onde passa a vivenciar os aspectos negativos maternos, fazendo com que este se sinta também sem vida, morto.

Esta identificação ocorrida em criança é vivenciada no sujeito mais tarde através da



Fig. 4

actualização projectiva, onde o fantasma da cena primitiva (criação das fantasias boas) apesar de tentar atenuar a ferida narcísica, através da projecção o trauma volta a ser vivido e a solidão volta a tornar-se um fardo, afectando essencialmente a sua vida social e afectiva. Este ego fragilizado traz uma grande necessidade do sujeito se sentir amado pelos outros, no entanto o narcisismo do sujeito pode rejeitar esse amor por não conseguir tolerar a sua dependência sobre o objecto, indo ao encontro da auto-compensação devido às sequelas provocadas pelo seu narcisismo negativo. Desta forma, Munch não vivencia plenamente a afectividade que recebe por necessitar constantemente do amor do outro e não o ter.

Tal como a morte, a solidão é muitas vezes retratada nas suas obras, através da representação de indivíduos isolados um dos outros e da natureza. Em *Melancholia* (1891)

(fig.4), o mundo interno de Munch, ao contrário de muitos dos seus quadros, é aqui retratado com cores mais leves e em tons frios que evocam uma sensação de tristeza, solidão, nostalgia, um cenário sem vida que é deixado “para trás”. A paisagem entristecida fica nas costas do personagem que se encontra no canto inferior direito,

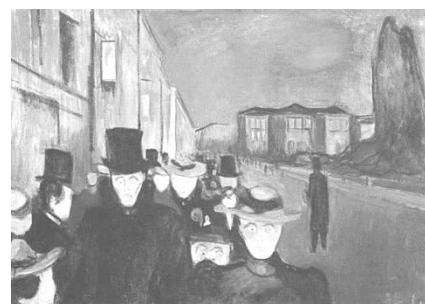


Fig. 5

apresentando um rosto triste mas sem expressão acentuada, com uma certa apatia. Este

homem dá a ideia de querer vivenciar uma separação com o que está atrás dele; uma separação com o seu passado, já que não o consegue recuperar. No entanto, a expressão infeliz do rosto indica a dificuldade de se desprender. Com isto, as duas mulheres que se apresentam ao fundo trazem à memória a mãe Laura e a irmã Sophie, ambas atormentadas pela tuberculose que lhes pôs termo à vida, sendo ambas a origem do sofrimento das suas memórias. Em *A Noite na Rua de Karl-Johan* (1892) (fig. 5), Munch investe também na frieza dos tons azuis, apresentando uma imagem que induz a ideia da dificuldade que sente em recuperar a mãe falecida, associando esta mãe à multidão com rostos pálidos e cadavéricos a deslocarem-se no sentido contrário de Munch, que se encontra de costas para ela. Esta obra tem por efeito acentuar a solidão que o artista vive, através da representação da oposição de direcção entre o homem solitário e o resto da multidão.

O feminino

A relação com o sexo feminino teve sempre contornos conturbados. Na infância, a lembrança da figura feminina é vaga, tendo apenas uma breve recordação da mãe e do pouco tempo que esta esteve presente na sua vida. Além da mãe, a tia Karen, apesar de prestativa, apenas se apresentava como dona de casa não possibilitando uma relação de afecto constante.



Fig. 6

Mais tarde, também Munch vive a morte da tia Karen. A tragédia da irmã Sophie e mais tarde, o asilo da irmã Laura, marcam uma sequência de situações dolorosas dificultando a compreensão do feminino na vida de Munch. No fundo, e tendo por base a importância da relação com o objecto primário, a origem da crise do artista na relação com o feminino terá eventual fonte no testemunho da morte da mãe, imagem feminina de referência onde, aliando esta situação à precoce ausência materna, vem desta forma ampliar ainda mais a dor que o feminino lhe provoca, provocando condicionamento nos relacionamentos futuros. Isto vai ao encontro do que Hodin (1996) afirma no livro biográfico de Edvard Munch: “a origem disto permanece na relação com a sua mãe, a sua fixação à figura materna.” (p.98).

Na sua obra *Mulheres em Três Estados* (1894) (fig. 6) o artista acede ao elemento feminino, representado pela sensualidade da mulher no centro da imagem, dividindo-o em duas representações que remetem para a sua construção da imagem feminina pela relação e

identificação com a *mãe morta*: a pureza da mulher (mulher de branco), enquanto imagem identificativa da mãe amorosa e a assombração da morte (mulher de preto), cujo rosto cadavérico associa-se à imagem da mãe sofredora e ausente. Munch encontra-se representado na imagem com uma postura claramente abatida. Esta obra representa a real dualidade em que o artista vive na relação com as mulheres; o dilema entre o bom, que o faz aproximar delas, e o mau, que o afasta: o amor e o medo associados à vida e à morte.

A identificação com a figura materna nos primeiros anos de vida, aliado ao trauma das perdas ocorridas durante a sua vida “são a origem para o seu pessimismo, a sua timidez, a sua solidão e ansiedade” (Stenersen , , p. 56,). Munch que carrega no seu âmagô a imagem de uma mãe a morrer, por identificação, liga esta representação da morte à imago feminina. De acordo com a teoria de Green, as *pégadas mnémicas* criadas quando o desenvolvimento da relação da criança com a *mãe morta*, são reprimidas pela falta de investimento e conservadas na memória da criança. A identificação com a *mãe morta* vai gerar no sujeito a compulsão à repetição do trauma anteriormente criado, o que leva o sujeito a procurar relações objectais sem no entanto as conseguir introjectar, devido à permanência do *núcleo frio*, ou retirar prazer delas, repetindo o sentimento de perda e vazio, com o intuito de a reter dentro de si.

No desinvestimento da *mãe morta*, o sujeito aniquila o objecto psiquicamente (*assassinio psíquico*) anulando qualquer tipo de sentimento por ele, amor ou ódio, de forma a não comprometer ainda mais a imagem do objecto. Mais tarde, através da actualização projectiva, isto levará o sujeito a investir nos objectos mas sem nunca se entregar completamente. Isto leva o artista a não sentir gratidão ou prazer no contacto com o feminino. Incapaz de ser receptivo ao carinho, quando confrontado com uma postura mais afectuosa Munch sentia-se assustado. Assim através da actualização projectiva da situação primária, o sujeito volta a viver o trauma numa situação futura em ambas as defesas.

Munch tinha um grande poder sobre as mulheres e facilidade no jogo da atracção. Tornava-se, no entanto, complicado a relação com o sexo feminino. Quando sentia que uma relação se desenvolvia a um maior nível de intimidade, Munch abandonava o relacionamento. O artista tinha noção de que uma das problemáticas que surgia para se dar a fuga do relacionamento amoroso era a sua indisponibilidade devido aos seus trabalhos, “elas odeiam-me porque me concentro no meu trabalho (...) sentem-se tolas e enganadas” (Stenersen, 1972, p.62,). O tempo era todo ele para a arte, não disponibilizando tempo para outras actividades. Isto é observável numa situação acidental com Munch, ocorrida aos seus 39 anos, quando numa experiência traumática relacional com uma mulher, Tulla Larsen, as prioridades do seu trabalho e o pouco tempo disponível para alimentar a relação levaram ao desespero de

Tulla, acabando por se dar um disparo accidental com uma arma durante uma discussão que custou a Munch a perda de um dedo da sua mão esquerda. Com esta situação consegue-se observar a sua indisponibilidade emocional para com as mulheres, fruto da permanência da *mãe morta* no interior do artista e ao mesmo tempo funcionando como uma defesa contra o reviver dessa mãe.

Ter um compromisso relacional era impensável para Munch. Um dos marcos que o veio alertar ainda mais para este facto foi o casamento do irmão Andreas com a companheira que durou apenas 6 meses devido à morte de Andreas com pneumonia. O compromisso levava ao desgaste físico e emocional e a solidão era, desta forma, a melhor saída para não ter que passar novamente pelas perdas de quem mais amava. É possível verificar nesta abordagem a



Fig. 7

oposição entre aproximação/afastamento que foi falado anteriormente. Quando sentia uma mulher a intrometer-se no seu tempo para a arte, Munch acabava a relação. Neste sentido, as relações eram sempre de curta duração. Isto acontece pelo facto do artista, durante a relação com a *mãe morta*, ter usado o *desinvestimento do objecto materno* enquanto defesa contra uma mãe sem vida. Em *Os Solitários* (1899) (fig. 7) a representação do afastamento entre os sexos é reflexo do que caracteriza as relações do artista com as mulheres. Ambos de costas para o observador dando a sensação de olharem para o vazio, evocando o silêncio, sem haver contacto entre eles. O branco do vestido associa-se à pureza do feminino; à mãe. O preto do masculino à condição de luto do artista. O espaço entre ambas as personagens pode ir no sentido do vazio, deixado no artista pela introjecção da *mãe morta*, impossibilitando desta forma a aproximação com outras mulheres.

Por culpa da sua incapacidade em se entregar, Edvard acaba por desenvolver um medo atroz do sexo feminino, chegando a comparar o seu medo das mulheres com o medo que sentia da morte. Na visão do artista, as mulheres eram “místicas e criaturas perigosas- mulheres vampiros a sugar o sangue das suas vítimas desamparadas” (Stenersen, 1972, p.62). Esta ligação da mulher com a



Fig. 8

morte estava também presente na relação sexual. Para o artista, a mulher sugava a energia do homem e fazia com que morresse uma parte de si. Leva a crer que quando na relação com a *mãe morta*, o poder desta mãe sobre o artista foi de tal forma impactante, que Munch a sentia como se lhe sugasse a sua energia vital. A identificação com o objecto materno levou o artista

a sentir-se também ele morto, havendo esta actualização nos objectos futuros libidinais que o faziam sentir-se desvitalizado perante a figura feminina. Esta abordagem ao “vampirismo” feminino pode ser observado na obra *Vampira* (1893). A representação da mulher enquanto personificação do poder pode ser observada em *A Morte de Marat* (1907) (fig. 8). Nesta obra o artista representa novamente o rosto pálido e apático da mulher, traços que se encontram em afinidade com a morte, de pé ao lado da cama, enquanto figura activa, ao invés do homem que permanece deitado nela, numa postura passiva. Esta imagem transmite a visão de Munch relativamente às posições dos sexos, onde o feminino claramente se destaca em poder e superioridade, deixando a figura masculina impotente e sem vida, tal como o poder da *mãe morta* sobre o frágil artista.

Apesar deste medo do feminino, Munch gostava de pintar nus femininos e as formas corporais representadas eram frequentemente atraentes. Atendendo a este facto, percebe-se uma tentativa do artista em reparar o corpo feminino doente e destruído (indo ao encontro da fantasia criada pela imagem do corpo da mãe doente) através da pintura. Com a realização dos seus trabalhos o artista consegue eliminar a imagem do homem enquanto personificação da fraqueza, no entanto, a tendência de trabalhar sobre a temática da morte e da solidão nas suas pinturas é recorrente, pois o trauma vivido na infância permanece em Munch.

Visão vida/morte

Por consequência desta relação tão próxima com a doença e com a morte desde a infância, Munch desenvolve uma conduta melancólica com a vida e um medo excessivo da morte, desenvolvendo uma sensação de profundo desânimo e cessação do interesse pelo mundo exterior, observando-se uma incapacidade de amar e adoptar um novo objecto, inibição das actividades, auto-desvalorização e auto-punição (Freud, 1917). Como afirma Hodin (1996) “como o amor é o começo perpétuo da vida, a morte é a obliteração do individuo” (p.91), e Munch sentia essa ânsia de viver o amor enquanto princípio de vida. Sobrevivia, no entanto, no limite da existência, ao sentir a presença constante da morte à sua volta. Os seus trabalhos são verdadeiras testemunhas desta sua visão



Fig. 9

sobre a vida, quase sempre associados ao passado e permitindo uma aguçada recriação das suas memórias. A angústia era frequentemente representada nos seus trabalhos e sempre ligada à temática do abandono, do desamparo do homem e da solidão.

Em *O Baile da Vida* (1900) (fig. 9) o dilema representativo da vida e da morte encontra-se expresso através da oposição entre a pureza e quietude da vida (vestido branco); a mãe amorosa que lhe traz conforto, e a condição mórbida, indissociável da existência (vestido preto); a *mãe morta* que carrega em si e impossibilita o artista de viver a vida plenamente. A figura masculina do meio, enquanto representação de Munch, apresenta um rosto que não demonstra prazer ou alegria. Sendo que este homem sem vida se encontra a dançar com uma mulher, cujo vestido vermelho trás à luz a sensualidade e energia vital, será pertinente a alusão desta situação como sendo o reflexo da condição de vida do artista: encontra-se morto, de frente para a possibilidade de viver. No entanto, sem a conseguir alcançar.

A curiosidade que tinha sobre a morte vai ao encontro da tentativa de compreensão do processo da morte e do sofrimento implícito ocorrido com a família. O artista sentia necessidade em acreditar numa nova existência e em algo que transcende-se à pós-morte, no sentido de se reencontrar com a mãe novamente, trazendo-lhe conforto a ele, reparando-o e recuperando o objecto perdido; uma crença cuja função se demonstrava semelhante à utilidade das suas pinturas. Em *A Dança da Morte* (1915) o artista, já sofrido pela idade, representa-se a tocar num esqueleto, transparecendo uma simbiose entre a sua condição de vida sofrida, no rosto desenhado apresentando-se já velho (associando-se ao tempo que já passou), e uma morte próxima, representado no esqueleto de frente para Munch, como se fosse um espelho da sua própria imagem: Munch está vivo, mas não vive; encontra-se morto. Tal com a mãe Laura. No desenho *Morte e Maiden* (1894) (fig. 10) a alusão à associação das mulheres com a morte é evidente. Este trabalho assume também a ideia da sua mãe que “beijou a morte”, que “preferiu a morte”, deixando o pequeno artista para trás, abandonando-o. Numa perspetiva mais global, esta imagem conduz-nos à ideia de que a beleza e fragilidade da vida, representada pela silhueta nua remimina, permanece comprometida à partida, estando constantemente a ser “sugada” pela morte.



Fig. 10

Trabalhos e surto psicótico de Munch

A sequência de deficiências respiratórias que aparecem ao longo da vida de Munch irão relacionar-se mais tarde com o impacto penoso que a atmosfera tem sobre o artista. Steinberg e Weiss (1954) falam no seu artigo de um “período de abstinência” dos efeitos atmosféricos nos quadros do artista, onde as suas telas eram preenchidas com objectos e estruturas sólidas de forma a não deixar nenhum espaço vazio, como se observa em obras como *Puberdade* (1894), *A Voz* (1893) ou em *Senhora do Mar* (1896), onde o luar e as sombras apresentam-se com um aspecto sólido. Esta abstinência vem ao encontro das fantasias relacionadas com do corpo da *mãe morta*, cuja a ideia de inalação dos seus germes provocavam a sensação de morte também em Munch. O acto de “respirar o ambiente” dá-se no sentido da incorporação destrutiva dos objectos através do processo respiratório. O imago materno cujo artista construiu com 5 anos, foi o de uma mãe a desaparecer lentamente consumida por tuberculose, doença que pode ser construída enquanto imagem mental como se promovesse a contaminação do ambiente em redor. O medo de experienciar novamente o trauma visual contribui para a sua ansiedade de se dissolver no ambiente, o medo de “tonar-se gás e migalhas” (Stenersen, 1972, p. 66). Desta forma, é através das suas pinturas que o artista assegura a permanência do objecto externo; a permanência da mãe.

A dependência que o artista nutria pelos seus quadros era imensa, chegando a considera-los as suas crianças: “não tenho mais nenhuma criança, a não ser estes quadros” (Stenersen, 1972, p.78). Uma característica extravagante do artista passava pela sua necessidade de reproduzir o mesmo quadro repetidas vezes, tendo chegado a repetir o mesmo trabalho vinte vezes. A sua insatisfação era constante quando se tratavam das suas obras e vender um quadro requeria pintá-lo novamente. Como se não bastasse, a sua insatisfação chegava ao ponto de maltratar as suas pinturas, pontapeando-as e partindo-as, tratando-as como se fossem uma “criança demónio” (Stenersen, 1972, p. 79). Indo ao encontro da teoria de Green, o sujeito ao identificar-se com a mãe *morta* desenvolve uma profunda insatisfação nas realizações alcançadas no campo profissional. A imago fria que ocupa agora o espaço na sua psique, outrora preenchido pelo amor materno, leva ao surgimento do sentimento de desvalorização, onde as suas capacidades são postas em causa. Esta necessidade de perfeição relativamente aos seus trabalhos, nomeando-os de “crianças”, faz pensar na hipótese do artista se estar a projectar nas suas obras, sentindo-se como se ele próprio fosse as suas pinturas. Assim, Munch deseja que os seus trabalhos emanem perfeição, como também ele próprio se

gostaria de sentir perfeito, não fosse a relação com a *mãe morta* ter-lhe retirado essa característica.

Em 1892 parte para Berlim e entre 1895 e 1908 Munch produzia a sua arte enquanto viajava pela Europa, desenvolvendo forte tendência à bebida e envolvendo-se em brigas nos bares. Durante este tempo existem evidências de episódios de agorafobia e melancolia, mas também períodos de paranoia (Monroe, 1992). No ano de 1908 o desgaste emocional de Munch, como consequência do culminar dos intensos estados de angústia, excesso de trabalho e consumo de álcool, levaram-no a uma exaustão psíquica, a que os psiquiatras chamaram de “episódio psicótico de Munch” (Hodin, 1996, p.121). Esta quebra levou ao internamento do artista por 8 meses em Copenhaga, negando inicialmente o tratamento por sentir que iria perder as suas capacidades artísticas, mas acabando por ceder. O medo de perder essas capacidades associa-se à perda da única alternativa do artista conseguir reter a mãe na sua vida: através da pintura das suas memórias. Contudo, após o tratamento Munch continuou a pintar, no entanto, os aspectos sombrios das suas visões esvaneceram. Munch tornou-se um solitário vivendo apenas para os seus trabalhos que acabaram por sofrer grandes alterações tanto ao nível de cor, tornando-se mais leves, como a nível de conteúdo que, para além de voltar a centrar-se na pintura paisagística, o elemento feminino foi substituído pela figura masculina, desta vez, numa perspectiva mais poderosa.

Por esta altura Munch acaba por desenvolver uma relação profunda com os seus quadros. Continuava a copiar repetitivamente as suas obras mais antigas e demonstrava grande dependência por elas. De acordo com Steinberg e Weiss (1954) os seus quadros tornaram-se o seu principal objecto de amor que tinham como função suprimir as necessidades orais (sobrevivência), indo ao encontro da substituição da ausência de amor da *mãe morta*, assim como defender-se contra a excessiva estimulação visual, provocada pela introjecção da *mãe morta*. As pinturas serviam desta forma como tentativa de dominar os seus intensos estados emocionais.

Edvard Munch acaba por morrer em 1944 na Noruega, sozinho, vítima de ataque de coração.

CONCLUSÃO

Com este estudo pretendeu-se elaborar uma leitura compreensiva de alguns aspectos da vida e do funcionamento psíquico de Edvard Munch, através da abordagem teórica do conceito da *mãe morta*. Sabe-se que tendo como referência a qualidade da relação mãe-criança durante a infância, pode-se dar a tentativa de compreensão do funcionamento psíquico do sujeito no futuro. Neste sentido, o Complexo da *mãe morta* propõe demonstrar as consequências futuras inerentes no sujeito, enquanto criança que se relacionou precocemente com uma *mãe morta*. Esta mãe, de acordo com a teoria de André Green, trata-se de uma metáfora, não mencionando a perda do objecto de amor, mas a perda do objecto de amor idealizado, isto é, as fantasias da “mãe boa” criadas pela criança. Esta mãe, outrora uma mãe presente, quebra a relação com a criança de forma abrupta, por motivos que a levam estar auto-centrada em si mesma e no seu processo de luto, que leva a criança a sentir uma mãe ausente e *morta*, através do desinvestimento libidinal e narcísico e que comprometerá a sua vida afectiva e profissional no futuro, pela repetição deste funcionamento através da actualização projectiva.

Edvard Munch presenciou esta *mãe morta* quando contava com apenas 5 anos, por consequência da doença respiratória da qual sofria. A mãe presente e amorosa que Munch vivenciou desde cedo, transmuta-se repentinamente em alguém sem vida e indisponível para investir afectivamente o artista. A ocorrência desta situação leva a que o artista desenvolva um *núcleo frio*, vazio que substitui o amor materno que agora não se encontra acessível, gerando estados melancólicos no sujeito e o desenvolvimento de uma ferida narcísica. Para uma criança de tenra idade, esta ruptura repentina no seu investimento torna-se inexplicável, dando-se para além da perda do objecto, a *perda de sentido*.

Como forma de recuperar a mãe Munch tenta encontrar mecanismos que vão ao encontro da reanimação do objecto materno através de reacções de complementaridade, mas sem sucesso. Assim o artista conseguirá apenas recuperar o objecto materno desenvolvendo outros mecanismos de defesa. Pela *identificação inconsciente com a mãe morta* numa condição de renúncia e canibalismo, tornando-se na própria mãe e nos seus atributos negativos, contribuindo para a permanência desta *mãe morta* no interior do artista. Desta forma, através da actualização projectiva o artista repete esta velha defesa e vivenciará no futuro relações amorosas pouco prazerosas e sentindo-se incapaz de amar. Munch vale-se também de outra forma defensiva contra esta mãe sem vida, através do *desinvestimento do*

objecto materno, onde se dá a anulação de quaisquer sentimentos em relação à mãe. Esta defesa trará como consequência futura o investimento do sujeito em outros objectos, contudo sem se conseguir entregar completamente, voltando a sentir incapacidade de amar.

O desenvolvimento precoce das capacidades fantasmáticas no Eu vão actuar também como defesa psíquica contra a reactivação da perda de onnipotência narcísica e ressurgimento do trauma. A criação artística, observada em Munch, é vista, desta forma, como uma alternativa de procurar o sentido para o desinvestimento materno, ao mesmo tempo sendo usada como uma ferramenta de auto-reparação do artista e dominação da situação traumática através do processo sublimatório. As aquisições sublimatórias, apesar de concretizadas pelo artista através da realização das suas pinturas, nunca chegam a exercer uma dominação plena sobre a ferida deixada pela relação com a *mãe morta*, já que as relações do artista com as mulheres e com os outros permanecem insatisfatórias tal como no campo profissional, onde Munch insatisfatoriamente reproduz os seus quadros repetidas vezes.

Com o aprofundamento do estudo da vida do artista, encontrada em livros biográficos, foi então possível conseguir detalhes específicos de situações que se englobam na teoria proposta por André Green. Pode-se por isso afirmar que, numa perspectiva psicanalítica, foi possível validar a associação entre a teoria e o funcionamento psíquico de Munch, pela infância traumática que viveu assim como pelas consequências futuras, indo ao encontro do objectivo inicialmente proposto neste trabalho.

A interpretação das obras durante este trabalho foram limitadas a apenas uma interpretação, tendo em conta a temática específica em que foram colocadas, no sentido de demonstrar de forma simples a ligação da expressão do mundo interno do artista com o conceito da *mãe morta*. No entanto, no decorrer do trabalho, foi possível interpretar uma obra sobre variados pontos de vista indo ao encontro da teoria de Green, não se confinando a apenas uma interpretação.

A maior dificuldade observada para o desenvolvimento deste trabalho foi a escassez de informação disponível sobre o complexo da *mãe morta*. Contudo, apesar dos poucos recursos, foi possível encontrar alguns documentos que abordavam em maior profundidade a teoria, e tentou-se desta forma dar maior atenção aos pontos essenciais presentes no complexo da *mãe morta*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adiv-Ginach, M. (2006). Analysis of a narcissistic wound: reflections on André Green's "the dead mother". *Modern psychoanalysis*, vol. 31 (1), 45-56.

Baseggio, D.B. (2011). Abandono psíquico dos pais na constituição do self. IV Jornada de Pesquisa em Psicologia: desafios atuais nas práticas da psicologia. 20-24

Cesar, F. F. (2003). *Dos que moram em móvel-mar: a elasticidade da técnica psicanalítica*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Falbo, G. (2010). O espaço vazio: reflexões sobre a função do vazio na cura psicanalítica e na arte. *Ágora*, vol. 13 (1), 109-120.

Ferreira, M.C.S (2007). *Suicídio, da identificação com a mãe morta ao resgate narcísico: um estudo psicanalítico do personagem Richard Brown do filme As Horas*. Dissertação de Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal do Pará, Belém.

Freud, S. (1917). Mourning and melancholia. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14 (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works, 237-258

Freud, S. (1925). Negation. *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 6 (4), 367-331.

Garcia, C.A. (2012). O trauma em André Green. *Revista Alter*, vol. 30 (2), 19-30.

Green, A. (1999). *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*. Buenos Aires: Editions de Minuit.

Green, A. (2003). *The dead mother complex*. In . Raphael-Leff, J. (Eds.), *Parent-infant psychodynamics: wild things, mirrors & ghosts*. Whurr Publishers Ltd, London.

Green, A. (2005). *On private madness*. London: Karnac books.

Grinberg, L. (1992). *Analysis of guilt feelings and mourning in artistic creation*. In Grinberg, L. (Eds.), *Guilt and depression*. London: Karnac Books.

Grunberger, B. (1989). *New essays on narcissism*. London: Free association books.

Hart, C. (2012). The “dead mother syndrome” and the child care: a framework for reflecting on why some children experience multiple placement breakdowns. *Journal of infant, child, and adolescent psychotherapy*, vol. 11, .342-355.

Hodin, J. P. (1996). *Edvard Munch*. London: Thames and Hudson.

Chasseguet-Smirgel, J. (1984). Thoughts of the concept of reparation and the hierarchy of creative acts. *International Review of Psycho-analysis*, vol. 2, 399-406.

Kezem, J. (2010). Ferenczi e psicanálise contemporânea. *Revista brasileira de psicanálise*, vol. 44 (2), 23-28.

Klein, M. (1969). *Psicanálise da criança*. São Paulo: Editora Mestre Jou.

Klein, M. (1975). *Love, guilt and reparation: and other works 1921-1945*. London: Karnac books.

Martínez, V.C.V. (2004). “As malvadas mães” e o ciclo de nirvana: a melancolia de Segantini. *Pulsional: Revista de Psicanálise*, vol. 17, (178), 62-74.

Matos, A.C. (1983). Textos sobre o narcisismo, depressão e masoquismo. *Análise psicológica*, 4 (3), 409-424.

Matos, A.C. (2002). *O desespero: alguém da depressão*. Lisboa: Climpse Editores.

Monroe, R. R. (1992). *Creative brainstorm: the relationship between madness and genius*. New York: Irvington publishers.

Schawartz, S. E. (2013). The “Dead Mother” effect on a daughter Sylvia Plath. *Plath Profiles*, vol. 6, 335-352

Segal, H. (1991). *Dream, phantasy and art*. London: Routledge.

Skogstad, W. (2013). Impervious and intrusive: the impenetrable object in transference and countertransference. *The international Journal of Psychoanalysis*, vol. 94, 221-238.

Steinberg, S. & Weiss, J. (1954). The art of Edvard Munch and its function in his mental life. *The psychoanalytic quarterly*, vol. 23, 409-423.

Stenersen, R. (1972). *Edvard Munch: close-up of a genius*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Tracey, N. (2000). Thinking about and working with depressed mothers in the early months of their infant’s life. *Journal of child psychotherapy*, vol. 26 (2), 183-207.

Winnicott, D. D. (1965). *The maturational process and the facilitating environment*. New York: International University Press.