



A
secundarização
do conteúdo
na
análise psicanalítica
do
impulso criativo

Diogo Manuel Vieira Saraiva

Portugal. Licenciado em Artes Plásticas - Pintura, Mestre em Artes Plásticas - Pintura
diogo.v.saraiva@gmail.com

Dinis Cayolla Ribeiro

Portugal. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Professor Auxiliar com Agregação e Investigador Integrado.
dribeiro@fba.up.pt

Domingos Fernando da Silva Loureiro

Portugal. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Professor Auxiliar e Investigador Integrado.
dloureiro@fba.up.pt

A secundarização do conteúdo na análise psicanalítica do impulso criativo

Resumo

Este artigo procura explorar a noção de secundarização do conteúdo, apontando as limitações da abordagem psicanalítica da estética explorada por Sigmund Freud, no momento de analisar e compreender o impulso criativo do artista. Neste enquadramento, reconhece-se na abordagem kleiniana, a capacidade para explorar este território, relacionando os aspetos formais que a definem, com o elemento da memória enquanto ferramenta prática e teórica. Desta forma estabelece-se uma ponte entre os dois territórios, possibilitando uma exploração focada na compreensão dos motivos por detrás do impulso criativo e independente das especificidades do conteúdo resultante.

Palavras-chave

Secundarização do conteúdo, Psicanálise, Impulso criativo, Memória, Melanie Klein.

The secundarization of content in the psychoanalytic analysis of the creative impulse

Abstract

This article seeks to explore the notion of content secondaryization, highlighting the limitations of the psychoanalytic approach to aesthetics explored by Sigmund Freud when analyzing and understanding the artist's creative impulse. In this context, the Kleinian approach is recognized for its ability to explore this territory, linking the formal aspects that define it with the element of memory as both a practical and theoretical tool. In this way, a bridge is established between the two domains, allowing for an exploration focused on understanding the motives behind the creative impulse and independent of the specificities of the resulting content.

Keywords

Content secondaryization, Psychoanalysis, Creative impulse, Memory, Melanie Klein.

La secundarización del contenido en el análisis psicoanalítico de lo impulso creativo

Resumen

Este artículo busca explorar la noción de secundarización del contenido, señalando las limitaciones del enfoque psicoanalítico de la estética desarrollado por Sigmund Freud, al momento de analizar y comprender el impulso creativo del artista. En este contexto, se reconoce en el enfoque kleiniano la capacidad de explorar este territorio, relacionando los aspectos formales que lo definen con el elemento de la memoria como herramienta práctica y teórica. De este modo, se establece un puente entre ambos territorios, permitiendo una exploración centrada en la comprensión de los motivos detrás del impulso creativo e independiente de las especificidades del contenido resultante.

Palabras clave

Secundarización del contenido, Psicoanálisis, Impulso creativo, Memoria, Melanie Klein.

Introdução

O tema deste artigo e o foco sobre a questão do impulso criativo, surgem duma reflexão muito consciente sobre o modo como pensamos e analisamos pintura figurativa. A tendência quando se observa uma pintura com fortes elementos figurativos como as de Paula Rego, acaba por ser sempre questionar qual é o significado do conteúdo representado na imagem e que mensagem procura o artista transmitir. Sugere-se o exemplo de Paula Rego, porque o seu trabalho sempre sofreu desta tendência para ser analisado com base no conteúdo representado e, por sua vez, Paula Rego sempre fez questão de evitar ou de se esquivar às questões que procuravam decifrar esse significado. Talvez mais do que ninguém, Paula Rego compreendia que a pintura e o ato de pintar vai muito além da mera ilustração ou representação de conteúdo específico e que uma análise focada só e apenas nesse conteúdo retira valor ao diálogo que se estabelece entre o artista e o seu meio ao longo de todo o processo criativo.



Figura 1 - Paula Rego, A Dança, 1988, acrílico sobre papel sobre tela, 212 x 274cm.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rego-the-dance-t05534>

Assim, aquilo que este artigo procura propor é uma análise sobre a criação artística (e principalmente sobre a pintura figurativa) que procura ser capaz de ultrapassar esta primeira barreira do conteúdo tangível, para se poder focar na análise dos aspetos estruturais do impulso criativo e das implicações que estes têm no processo artístico. Deste modo, o presente artigo compromete-se à análise do impulso criativo, apresentando enquanto principal abordagem a teoria psicanalítica desenvolvida por Melanie Klein e aprofundada pela Escola Britânica¹, explorando as nuances psíquicas que o influenciam e examinando o modo como os conceitos kleinianos de posição depressiva e posição esquizo-paranóide podem influenciar e moldar a expressão artística. Num primeiro momento, esta pesquisa procura evidenciar a secundarização do conteúdo específico das obras de arte, um traço distintivo da abordagem kleiniana em relação à de Sigmund Freud, priorizando a análise das dinâmicas estruturais e psíquicas que caracterizam o ato criativo. Desta forma, estabelece-se o contexto psicanalítico sobre o qual todas estas reflexões são construídas, compreendendo a importância de uma análise que procura ir além do conteúdo narrativo tangível de uma obra de arte. É neste contexto que o elemento da memória é introduzido, refletindo esta mesma capacidade de secundarização do conteúdo e realçando as particularidades que definem o seu potencial enquanto ponte que conecta os dois territórios (o do impulso criativo e o da psicanálise).

Para a redação deste artigo torna-se fundamental apresentar um conjunto de referências bibliográficas robusto, capaz de analisar as bases originais da teoria kleiniana, mas também uma perspetiva contemporânea sobre essas mesmas bases. Desta forma, estabelece-se uma linha orientadora baseada no livro *“Psychoanalytic Aesthetics: An Introduction to the British School”* de Nicky Glover, reconhecendo nele um diálogo crítico com e entre os principais analistas que sucederam a Klein, com foco específico nas contribuições de Segal, Bion e Stokes. Assim, esta investigação visa não apenas esclarecer os fundamentos teóricos que sustentam a relação entre a psicanálise Kleiniana e a arte, mas principalmente, contribuir para uma reflexão profunda sobre o significado e a natureza do impulso criativo, realçando o papel da memória enquanto intermediário neste processo.

As limitações da abordagem freudiana

Apesar deste artigo não se focar particularmente na análise da estética realizada por Sigmund Freud, o aprofundamento do campo artístico explorado pelo psicanalista austríaco, servirá como ponto de partida para a introdução dos desenvolvimentos que se seguiram no pensamento psicanalítico da estética, iniciados por Melanie Klein e aprofundados pela Escola Britânica. A abordagem psicanalítica de Freud como descrita por Nicky Glover:

[...] procura reconstruir o passado do sujeito através da experiência individual do artista, descobrindo possíveis complexos, repressões ou neuroses, determinantes para o seu desenvolvimento mental e intelectual. O artista é tratado como um paciente e os seus produtos são analisados com base nos dados psicológicos adquiridos sobre a sua vida individual (Glover, 2009, p. 4).

Reconhece-se que a abordagem psicanalítica da estética explorada por Freud reflete muitos dos mesmos processos utilizados pelo analista austríaco nos seus estudos sobre a interpretação dos sonhos. Da mesma forma que Freud procurava compreender e analisar o conteúdo dos sonhos dos seus pacientes, procurava também compreender e analisar o conteúdo das obras de arte dos artistas. Para Freud, tanto os sonhos como as obras de arte tinham a mesma capacidade de elucidar os conflitos internos do paciente/artista. Desta forma, a abordagem freudiana torna-se dependente da análise dos dados biográficos do artista, o que, ao contrário do que acontece num contexto clínico com um paciente, nem sempre é possível. Glover refere a negligência de Freud perante o conceito de contratransferência² durante o seu trabalho clínico acreditando que também na questão da estética, Freud “[...] tende a dar pouco ênfase ao papel das suas reações emocionais enquanto ferramentas importantes na sua análise de arte” (Glover, 2009, p. 5).

“O Moisés de Michelangelo” (1914) é apresentado por Glover como exemplo da identificação pessoal que o analista estabelece com a obra de arte, deixando que a comparação inconsciente entre a sua posição de “pai” da psicanálise e a de Moisés enquanto “pai” dos judeus, influencie a sua interpretação da obra.

[...] quantas vezes subi os degraus íngremes do desagradável Corso Cavour até à praça solitária onde fica a igreja deserta, e tentei apoiar o desprezo irado do olhar do herói! Às vezes, tenho saído

cautelosamente da penumbra do interior, como se eu próprio pertencesse à multidão para a qual os seus olhos estão voltados – a multidão que não consegue manter nenhuma convicção, que não tem fé nem paciência e que se alegra quando recupera os seus ídolos ilusórios (Freud, 1914, p. 213).

Desta forma, considera-se que a abordagem freudiana se apresenta centrada nos seus próprios interesses, impossibilitando uma análise alargada, capaz de explorar não só o conteúdo das fantasias, mas também os seus aspetos formais e estruturantes, intrinsecamente conectados à psique do sujeito e identificáveis independentemente do seu desenvolvimento mental. Glover destaca as limitações da abordagem freudiana quando esta assume que uma obra de arte surge como resultado de um conflito: “Ao fazê-lo, pouco contribui para a noção de valor estético ou a origem do impulso criativo” (Glover, 2009, p. 7). Freud estava, no entanto, consciente destas limitações e começava a reconhecer a possibilidade de que uma reflexão sobre o ato criativo do artista, vai mais além que a simples análise psicopatológica do conteúdo das suas fantasias:

Não quero dizer que os conhecedores e amantes da arte não encontrem palavras para nos elogiar tais objetos. Eles são bastante eloquentes, parece-me. Mas normalmente, na presença de uma grande obra de arte, cada um diz algo diferente do outro; e nenhum deles diz nada que resolva o problema do admirador desprezioso. Na minha opinião, o que nos prende de forma tão poderosa só pode ser a intenção do artista, na medida em que ele conseguiu expressá-la na sua obra e fazer-nos compreendê-la. Compreendo que isto não pode ser apenas uma questão de compreensão intelectual; o que ele pretende é despertar em nós a atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto para criar (Freud, 1914, p. 212).

Esta ideia de “ímpeto para criar” é fundamental para compreender e aprofundar o conceito de impulso criativo, desenvolvido ao longo deste artigo enquanto elemento central para a compreensão da criação artística e das suas motivações psíquicas. Freud reconhece pela primeira vez, a possibilidade de que o artista pretende com a materialização da sua obra de arte, representar não só, o conteúdo das suas fantasias, mas também as motivações por detrás da existência dessas fantasias e da sua vontade em materializá-las. Em suma, a abordagem psicanalítica da estética desenvolvida por Freud é limitada por enfatizar excessivamente os aspetos neuróticos da experiência artística e por focar a sua análise em artistas/obras que se enquadravam na teoria em

desenvolvimento e com os quais o analista se identificava pessoalmente. De facto, Freud admite a sua incapacidade para lidar com os aspetos formais e técnicos da arte, afirmando:

Tenho observado frequentemente que o conteúdo das obras de arte exerce uma atração mais forte sobre mim do que suas qualidades formais e técnicas, embora para o artista seu valor resida, antes de tudo, nesses últimos aspectos. Não sou capaz de apreciar devidamente muitos dos métodos utilizados e dos efeitos alcançados na arte (Freud, 1914, p. 211).

Glover apresenta uma última revisão da psicanálise ortodoxa, onde reforça a interpretação da arte como um reflexo da interpretação dos sonhos desenvolvida por Freud onde o analista apropria as estratégias utilizadas pelo psiquiatra na interpretação da simbolização inconsciente dos sonhos do seu paciente (com base nas inquirições sobre a sua vida individual), para interpretar o conteúdo de obras de arte do artista. Tal como na interpretação dos sonhos, também na análise de obras de arte se dá primazia ao conteúdo. Glover refere que este processo “[...] exigia acesso a informação biográfica, transformando a interpretação de arte num trabalho de detetive” (Glover, 2009, p. 26). Este tipo de análise adquire um carácter especulativo ou falacioso quando se considera que ao contrário do que acontece no trabalho clínico, o artista não estará presente para falar por si mesmo.

Em retrospectiva, é principalmente esta dependência por dados externos que prejudica o potencial da abordagem freudiana para a compreensão do impulso criativo. Ainda assim, estas primeiras explorações psicanalíticas da estética, abriram portas para os desenvolvimentos que se seguiram, com destaque particular para o trabalho de Melanie Klein, uma psicanalista austríaca que, embora muito influenciada pelas leituras de Freud (por quem tinha uma grande admiração), se distanciou da sua abordagem psicopatológica, ao definir como centro dos seus estudos a análise de crianças. Enquanto para Freud a análise psicanalítica de crianças era inconcebível, considerando que as suas mentes seriam demasiado subdesenvolvidas para permitir uma análise profunda do subconsciente, para Klein, era possível explorar o desenvolvimento psíquico de uma criança através de uma análise focada nos aspetos

formais das suas relações objetais, propondo enquanto possibilidade, a exploração do mundo interno da criança através das suas interações com brinquedos.

A abordagem kleiniana: a posição depressiva

Apesar de Melanie Klein pouco se ter interessado pela questão da estética, contribuiu para o seu aprofundamento, com a concepção dos conceitos fundamentais para a teoria kleiniana. Aqui, o conteúdo das fantasias perde a sua importância (desde logo devido à incapacidade da criança em comunicá-lo), proporcionando abertura para outros questionamentos mais estruturais. Se para Freud o conteúdo das fantasias do sujeito estava relacionado com o conteúdo das suas obras de arte, para a estética Kleiniana, as motivações por detrás das fantasias do sujeito estão relacionadas com as motivações por detrás do ato criativo. Glover afirma que onde Freud procurava o conteúdo, Klein procurava uma estrutura formal independente das especificidades do conteúdo, sendo que, “[...] poder-se-ia dizer que a preocupação não é tanto com o padrão, mas mais com a estrutura do próprio tecido sobre o qual o padrão é impresso” (Glover, 2009, p. 26). Glover apresenta as contribuições da teoria kleiniana como essenciais para a análise psicanalítica da estética ao estabelecer a ligação entre elementos formais e mecanismos psíquicos específicos como a posição depressiva e a posição esquizo-paranóide.

Melanie Klein introduz o conceito de posição depressiva, como sendo alcançada pela criança quando esta faz a transição da posição esquizo-paranóide, onde o mundo era composto essencialmente por objetos parciais divididos em dois grupos: os idealmente bons; e os esmagadoramente persecutórios. A razão pela qual a criança divide o objeto em partes boas e partes más, é essencialmente para evitar a ideia conflituosa de que a sua mãe (objeto bom) pode ser simultaneamente um objeto mau. Com o alcançar da posição depressiva, a criança começa a reconhecer as pessoas ao seu redor, especialmente a sua mãe, como objetos inteiros e consegue ultrapassar este conflito, mas sente agora uma nova forma de ansiedade ao reconhecer que os sentimentos negativos que tinha em relação ao seu objeto mau, danificaram a imagem que tinha do objeto bom, compreendido agora como um só objeto inteiro. Com este

medo e sentimento de culpa, surge a vontade de restaurar e recriar o objeto perdido ou danificado. Estas transições entre fragmentação e integração iniciam-se na infância, mas continuam ao longo de toda vida. Durante o seu desenvolvimento enquanto pessoa, o ser humano encontra ansiedades e frustrações que o levam a criar defesas que muitas vezes se aproximam de uma regressão parcial à posição esquizo-paranoíde, emulando os seus mecanismos de defesa: divisão, idealização, negação e identificação projetiva.

Em conjunto, o foco na estrutura das fantasias, permite explorar a relação entre o artista e o seu meio e compreender o encontro do espectador com o objeto artístico (experiência estética). O processo desenvolvido pela estética kleiniana preocupa-se não com o significado dos símbolos ou fantasias (conteúdo), mas com os próprios mecanismos psíquicos implicados na estrutura por detrás da simbolização. Rejeita a exploração do significado por detrás da obra de arte, para procurar explorar o significado por detrás do ato de criar e “querer” criar. Onde Melanie Klein identificou os mecanismos implicados na simbolização fantasiosa de uma criança, Hanna Segal (pupila de Klein) reconheceu os mecanismos implicados na criação artística. É a partir dos conceitos desenvolvidos que Segal defende enquanto tese fundamental, a ideia de que a “[...] essência da criação artística é a resolução desta posição depressiva” (Segal, 1981, p. 204). Naquilo que Klein refere como sendo a culpa sentida pela criança em relação aos danos infligidos sobre o objeto, e conseqüente vontade de o restaurar, Segal compreende o início de um impulso criativo, do qual resultará a recriação do objeto danificado.

Em suma, a abordagem psicanalítica da estética, iniciada por Freud e desenvolvida posteriormente por Melanie Klein e a Escola Britânica, revela uma evolução significativa na compreensão da criação artística e das motivações psíquicas subjacentes. Enquanto Freud se focou na análise do conteúdo das fantasias e dos dados biográficos dos artistas, Klein redirecionou o foco da sua abordagem para a estrutura formal das fantasias e dos mecanismos psíquicos implicados na criação artística. Esta transição permitiu uma análise mais abrangente e menos dependente de informações externas, abrindo novos caminhos para a interpretação do processo e impulso criativo. A tese de Hanna Segal sobre a resolução da posição depressiva enquanto essência da criação artística, complementa estas ideias, procurando assimilar a complexidade e

profundidade da criação artística. Este redirecionamento é fundamental, procurando explorar, não o conteúdo das obras de arte, mas a estrutura do processo criativo e das motivações por detrás da criação artística, permitindo a introdução do elemento da memória como parte fundamental neste processo.

A memória enquanto ponte entre a posição depressiva e o impulso criativo

A abordagem psicanalítica da estética explorada ao longo deste artigo surge como base teórica sobre a qual o projeto NUM MAR DE NADA foi construído. Este projeto consiste numa série de 12 pinturas realizadas com o objetivo prático de desconstruir o conteúdo de memórias de infância que permaneceram enquanto lembrança.

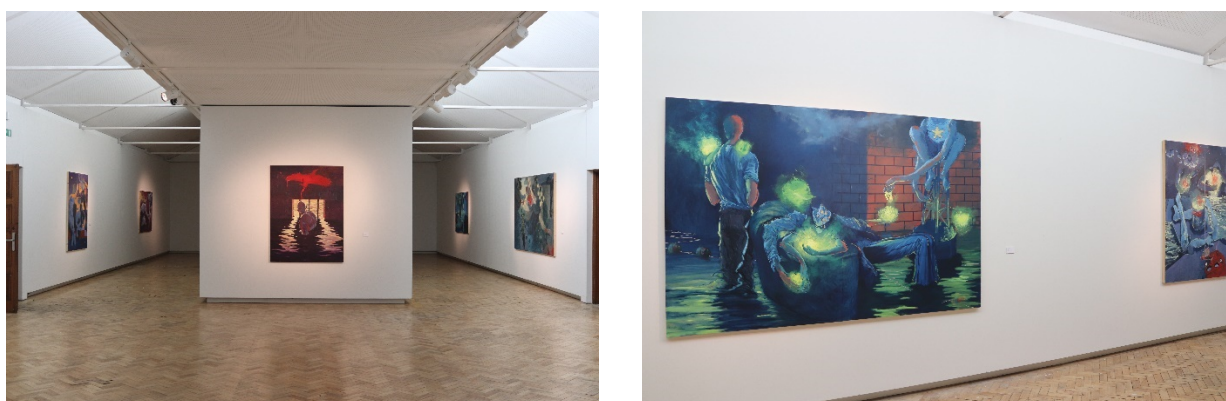


Figura 2- Diogo Vieira Saraiva. Fotografias da exposição NUM MAR DE NADA no âmbito do Mestrado em Artes Plásticas, 2024. Museu FBAUP, Porto, Portugal.

Se por um lado a base teórica influenciou o trabalho prático, também se pode considerar que o trabalho prático influenciou a base teórica. Ao criar arte de uma forma particular, o artista alinha-se no pensamento e metodologia de outros artistas, mas também (e apesar de muitas vezes, inconscientemente), numa abordagem psicanalítica da estética, quer esta seja mais freudiana ou mais kleiniana. Desta reflexão, é seguro dizer que o trabalho realizado no âmbito do projeto NUM MAR DE NADA, procurava muito mais compreender as motivações por detrás do impulso criativo (Klein), do que analisar o conteúdo (Freud) que deste impulso resultava. Por outras palavras, interessava, não o conteúdo das memórias, mas as motivações por detrás da sua permanência. Não o que é, mas porque surge e como surge.

É neste contexto que se introduz o elemento da memória enquanto ponte capaz de conectar os dois territórios em análise: ao refletir sobre o núcleo que impulsiona e suporta esta série de trabalhos, torna-se evidente que apesar de todas as pinturas partirem de uma memória específica, rejeita-se a procura pela representação do conteúdo da lembrança, para dar lugar a uma outra exploração que procura acima de tudo, compreender a sua origem e permanência. Questiona-se não o conteúdo da memória, mas a sua existência enquanto memória. Neste processo, o conteúdo é secundário, mas a sua permanência torna-se fundamental.

A compreensão das motivações por detrás do impulso criativo torna-se, assim, num reflexo da compreensão das motivações que levam à permanência de uma memória. O valor da memória é atribuído ao seu carácter de permanência, secundarizando a importância depositada sobre o seu conteúdo. A pintura e o ato de pintar baseia-se nos elementos da memória apenas como pontos de partida, dos quais rapidamente se afasta, procurando compreender e decifrar, não o seu conteúdo, mas o que a fez permanecer. Face à pergunta “porquê este conteúdo?”, nada se questiona. O conteúdo da memória torna-se secundário e inquestionável. Este, é selecionado automaticamente, a partir do momento em que se define que a importância de uma memória é definida pelo simples facto de esta ter permanecido enquanto memória.

Estabelece-se assim uma relação íntima entre o que motiva um ato criativo e o que motiva uma memória a permanecer. Desta forma, compreender o impulso criativo, passa por compreender a permanência de uma memória e é neste território que a abordagem psicanalítica da estética kleiniana explorada por Hanna Segal se torna relevante: ao associar a criação estética à resolução da posição depressiva, Segal estabelece uma relação entre a memória da destruição do objeto e o impulso criativo que leva o artista a criar. Aqui, o conteúdo da memória e o contexto da destruição do objeto são importantes, mas secundários, no sentido em que o impulso criativo aconteceria independentemente das especificidades que estes representam. No limite, esta é a essência da abordagem k

kleiniana, no sentido em que o impulso criativo deve-se à destruição do objeto, independentemente do contexto em que essa destruição acontece (conteúdo).

Desta forma, muito do valor de uma obra de arte reside, não no seu conteúdo, mas no impulso que conduz à sua materialização. O impulso criativo que move o artista,

influencia os aspetos formais da construção da imagem e reflete-se no processo da sua materialização. Da mesma forma que a reflexão sobre o conteúdo da obra de arte é secundária, priorizando a reflexão sobre as motivações que levam à sua construção (resolução da posição depressiva - independentemente do conteúdo), secundariza-se também, o conteúdo da memória, para dar destaque às características que levam à sua seleção (carácter de permanência). Assim, as motivações por detrás da pintura estão intrinsecamente ligadas às motivações por detrás da permanência da memória e não ao seu conteúdo.

Neste processo, compreender as motivações por detrás do impulso criativo significa também compreender as motivações por detrás da permanência da memória, reconhecendo agora que em ambos os casos se apresentam enquanto possibilidade de resposta o conceito de resolução da posição depressiva. Considerando-se assim que esta é a “constelação mental” que o artista (como Freud insinua em 1914) procura “despertar” no espectador. A permanência de uma memória relaciona-se com a necessidade de reparar o objeto danificado na posição depressiva porque tanto a memória em permanência, como a posição depressiva associada, revelam-se fundamentais para o impulso criativo, independentemente das especificidades do conteúdo que as caracteriza.

Os motivos por detrás da permanência de uma memória estão certamente relacionados com o conteúdo dessa memória, no entanto, ao escolher trabalhar uma memória simplesmente porque esta permaneceu enquanto lembrança, o processo mental por detrás dessa escolha, abandona qualquer tipo de decisão consciente relacionada com o conteúdo da lembrança, prevalecendo apenas a decisão inconsciente que a fez permanecer. Neste projeto, o processo de desconstrução e fragmentação da memória é fundamental para estabelecer um distanciamento do seu conteúdo, dissecando-o numa procura pelos elementos que alimentam a sua materialização, e que no limite, devem ser apenas compreendidos enquanto pontos de partida, dos quais o processo criativo inevitavelmente se distancia.

É nesse distanciamento do conteúdo que os atos de pintar e refletir sobre o que se pinta, se tornam fundamentais para escutinar as motivações por detrás da permanência da memória, compreendendo agora a relação íntima que esta estabelece com o conceito de posição depressiva e o seu impacto sobre o impulso criativo. Assim,

o processo da pintura, mas também o processo de reflexão sobre a pintura, tornam-se essenciais para a compreensão do que se pretende aqui evidenciar.

A análise dos aspetos formais: o caso FIREFLIES

O processo de analisar formalmente uma pintura figurativa secundarizando o conteúdo representado na sua materialização final nem sempre é claro. No entanto, aquilo que se procura aqui propor é uma análise baseada numa ótica mais formal, preocupada em compreender os passos que definem um processo criativo que se recusa a representar o conteúdo da memória que o impulsiona. Considera-se assim, uma primeira tentativa de análise da pintura *FIREFLIES*:

Do mesmo modo que o conteúdo da memória surge na pintura como um ponto de partida para a desconstrução que se segue, também aqui o conteúdo será apresentado como contexto para analisar a sua fragmentação. A memória em questão, na sua versão mais simplificada, relembra um momento de afeto parental, onde numa noite de acampamento, o pai surge com pirilampos na mão. Este é o conteúdo em permanência e, procurando compreender a sua desconstrução durante o processo criativo, interessa reconhecer que entre a memória que instiga o pensamento e o resultado da sua materialização, existem milhares de pinceladas efémeras, sobre as quais mais tinta será depositada, acumulando camadas como quem acumula reflexões. Por cada camada de tinta aplicada, uma camada da memória é desvendada, compreendendo cada vez mais e melhor, aquele que é o seu verdadeiro significado.

A pintura em si, não será nem sobre a memória que inicia o processo, nem sobre a camada final que se sobrepõe a todas as outras. A pintura, enquanto reflexão de uma posição depressiva, deverá ser compreendida através da totalidade da sua construção, reconhecendo todos os momentos como fases essenciais de análise das motivações por detrás da permanência da memória e dos sentimentos que esta carrega. É durante essas fases que a origem da posição depressiva pode ser reconhecida, assimilando os danos infligidos sobre o objeto destruído e iniciando-se um processo de recriação e reconstrução enquanto símbolo. Como referido anteriormente este processo é síncrono com o reconhecimento das motivações por detrás da permanência da memória.

Não se tratando esta de uma pintura abstrata, torna-se evidentemente difícil manter uma análise capaz de evitar pensar o conteúdo figurativo do seu resultado final. Porém, se até agora se evitou dar muito valor ao conteúdo da memória que instiga o impulso criativo, pretende-se também prolongar por mais um pouco a secundarização do conteúdo da sua materialização final. Adiar o confronto do espectador com o conteúdo figurativo da imagem é um processo incontável dentro de um contexto expositivo, mas para aquele que é o objetivo deste artigo, será importante emular a secundarização do conteúdo que caracteriza o processo criativo destes trabalhos. Assim, também esta análise será um reflexo das metodologias práticas utilizadas durante a desconstrução da memória, numa narrativa que em quase nada lhe é fiel. A simplificação do conteúdo figurativo da pintura possibilita o prolongamento de uma análise abstrata, que procura refletir sobre questões composicionais de ritmos, tempos e harmonias, evitando o perigo de uma contaminação figurativa. Através da figura 3 é possível identificar dois momentos distintos, que dividem o espaço pictórico da imagem.

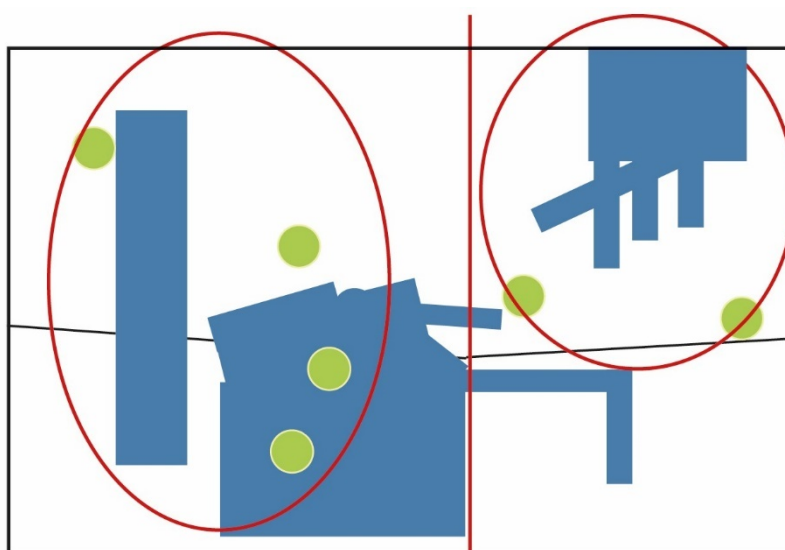


Figura 3 – Diogo Vieira Saraiva. Simplificação abstrata do conteúdo figurativo da pintura Fireflies.

Estes dois momentos, independentemente do conteúdo específico que contêm, surgem como possíveis representações das duas fases essenciais da resolução da posição depressiva: uma primeira fase onde ocorre o reconhecimento dos danos infligidos sobre o objeto; e uma segunda fase onde se procura a

recriação/reconstrução do objeto danificado; A este aspeto sugere-se o título de estrutura bifásica, sendo que é sobre esta interação e oposição entre formas, linhas de força, contrastes ou esquemas de cores que os dois momentos que definem a resolução da posição depressiva (reconhecimento dos danos / recriação do objeto danificado) se podem materializar no território prático.

Se anteriormente se refere que “[...] o impulso criativo deve-se à destruição do objeto, independentemente do contexto em que a destruição acontece (conteúdo)”, também aqui, se propõe que a representação destes dois momentos ocorre, independentemente do objeto que foi danificado. É desta forma que a teoria kleiniana possibilita a definição de uma estrutura formal, identificável no processo artístico, e sobre a qual o conteúdo é explorado e aprofundado.

Estes aspetos formais e estruturais da construção da imagem não existem completamente independentes do conteúdo que ela representa. No entanto, este tipo de simplificação abstrata permite uma reflexão primeiramente focada na dinâmica estrutural que resulta deste processo criativo. Reconhecendo assim, a pertinência da análise focada nas motivações por detrás do impulso criativo em detrimento do conteúdo que resulta da sua materialização, surge num segundo momento, a oportunidade para refletir sobre os símbolos que nela habitam.



Figura 4 - Vieira Saraiva, Fireflies, 2023, óleo sobre linóleo, 240 x 120 cm.

Esta reflexão pretende explorar a criação da narrativa que, não sendo fiel ao conteúdo da memória, procura representar o estado psíquico da posição depressiva refletindo as suas diferentes fases de assimilação e reconciliação, e o modo como se traduzem figurativamente no conteúdo da imagem (estrutura bifásica). A análise do conteúdo tangível da pintura é possível dentro da ótica de uma reflexão autoral que restabelece ligações entre o conteúdo reconhecível na posição depressiva e o conteúdo figurativo presente na imagem. No entanto, dentro da teoria kleiniana, esta análise só é possível enquanto ato reflexivo do autor sobre o seu próprio projeto, uma vez que uma análise externa cairia na dependência Freudiana por contexto biográfico.

A reflexão autoral sobre o conteúdo da pintura permite um maior aprofundamento sobre o significado da memória, compreendendo que esta permanecerá não pelo conteúdo que carrega diretamente, mas pela posição depressiva que lhe está associada. No caso, esta não será sobre os pirilampos, mas sobre um pai que dá, e um filho que recebe sem se aperceber que o faz. É desta falha de compreensão que surgem os danos infligidos sobre o objeto, alimentando uma posição de culpa e procura pela resolução da posição depressiva. A análise do conteúdo possibilita a compreensão da natureza específica da posição depressiva, mas esta, pode ser e é reconhecida como motivo para o impulso criativo muito antes de ser compreendida na totalidade.

Considerando a análise da pintura *Fireflies* identificam-se dois tipos de conteúdo: o conteúdo da memória que inicia o processo; e o conteúdo final da pintura. Compreender e reconhecer as suas diferenças é um passo importante para refletir sobre o valor prático de cada um na análise da pintura e do impulso criativo: O conteúdo da memória surge como ponto de partida para a desconstrução das motivações por detrás da sua permanência e compreender as motivações que levam a memória a permanecer significa reconhecer a posição depressiva que lhe está associada; Já o conteúdo final da pintura surge como resultado da materialização dos motivos por detrás da permanência da memória, o que poderá significar também, surgir da materialização do conteúdo da posição depressiva, refletindo a sua estrutura bifásica na dinâmica composicional da imagem.

A diferença na análise do conteúdo na figuração e na abstração

Desta forma, para a análise que este artigo pretende apresentar, interessa compreender e reconhecer que o momento entre o impulso criativo inicial (com origem numa memória que permanece) e o resultado final da sua materialização é a posição depressiva. Assim, propõe-se a possibilidade de que pensar o conteúdo da posição depressiva em termos visualmente tangíveis significa materializá-la através de figuração tangível; por outro lado, pensar o conteúdo da posição depressiva em termos sensoriais significa materializá-la através da abstração. Ou seja, considera-se que se à memória que inicia o pensamento, são associadas imagens de pessoas, objetos ou espaços, a materialização que resulta da sua desconstrução irá refletir-se numa estrutura formal com esse tipo de conteúdo figurativo (ainda que não lhe seja fiel).

Por outro lado, se à memória que inicia o pensamento, são associadas sensações abstratas como tristeza, um som ou um cheiro, a materialização que resulta da sua desconstrução irá refletir-se numa mesma estrutura formal, mas com conteúdo abstrato. Desta forma, o carácter figurativo ou abstrato da materialização final do seu impulso criativo, está diretamente relacionado com o modo como o artista percebe e interioriza o mundo que o rodeia. Reconhecendo esta possibilidade, considera-se que a pintura figurativa resultará numa imagem com figuras, espaços e ações identificáveis, que por sua vez levam o espectador a refletir e analisar o conteúdo tangível da pintura.

Por oposição, a pintura abstrata resulta numa imagem onde o espectador não consegue reconhecer uma narrativa tangível, conduzindo a uma análise que obrigatoriamente procura ir além do conteúdo da pintura, refletindo sobre o impulso e processos criativos que influenciaram a construção da estrutura formal da imagem. Estas reflexões são significativas porque consideram a possibilidade de que apesar da pintura figurativa apresentar conteúdo mais tangível que a pintura abstrata, ambas são construídas sobre o mesmo esquema mental, baseado num impulso criativo, que tal como a teoria kleiniana propõe, está profundamente ligado à posição depressiva e tem implicações específicas sobre a estrutura formal do objeto artístico.

O esquema da figura 5 procura sintetizar a diferenciação que se estabelece entre o modo como a pintura figurativa e a pintura abstrata são percebidas, a partir do momento em que o conteúdo da posição depressiva é materializado. Apesar de ambas

assentarem sobre as mesmas bases, a análise de cada uma é profundamente afetada pelo carácter tangível do seu conteúdo. Ou seja, apesar de ambas partirem duma reflexão profunda sobre a posição depressiva que impulsiona o ato criativo, quando a pintura figurativa se materializa pictoricamente, sentencia o seu conteúdo a uma análise perpétua do seu significado.

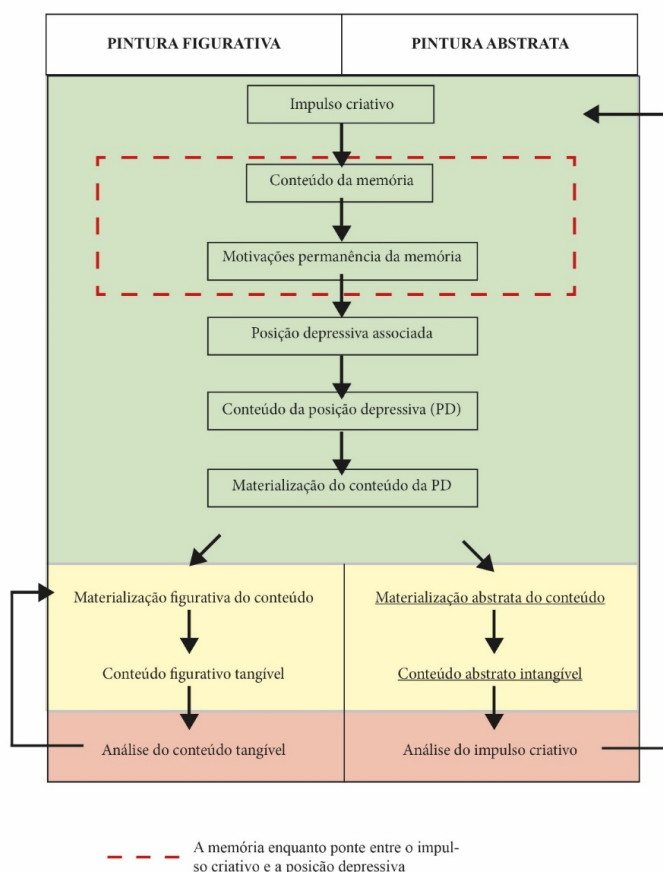


Figura 5 – Diogo Vieira Saraiva. Esquema da diferença na análise do conteúdo na figuração e na abstração.

Pelo contrário, no caso de uma pintura abstrata onde o conteúdo da posição depressiva se torna intangível, a análise recai sobre aquela que é para a teoria Kleiniana, a verdadeira base da criação artística: o impulso criativo.

Esta reflexão possibilita o reconhecimento de que a pintura abstrata estará talvez melhor equipada para traduzir pictoricamente as posições depressivas do seu criador, porque ultrapassa a barreira da figuração e foca a atenção do espectador na dinâmica estrutural que impulsiona o ato criativo.

A abstração seria então expressa por uma “vontade de fazer” que ultrapassa a intenção de salvaguardar os seres e as coisas da imitação naturalista, mas que pressupõe uma certa angústia e a sua superação através da negação-destruição prévia do mundo, condição que passou a ser essencial ao acto criador e aos artistas das vanguardas históricas (Serra, 2007, p. 6).

Como Serra refere, mais do que uma representação naturalista do mundo, a contemporaneidade passou a exigir ao artista a capacidade de depositar na sua obra, todas as pequenas dimensões que caracterizam o seu mundo interior e que por isso o impelem a criar. Nesse sentido, toda a criação artística que se afaste da “imitação naturalista” dum mundo tangível, será (à partida) mais facilmente analisada em toda a sua dimensão.

Não quer isto dizer que a análise das pinturas apresentadas neste projeto deva rejeitar completamente o conteúdo da sua imagética final. Pelo contrário, este deve estar sempre presente, pela sua relação íntima com o conteúdo da posição depressiva. No entanto, uma análise que procura estabelecer uma relação entre o conteúdo da pintura e o conteúdo das posições depressivas do seu autor pressupõe a necessidade do contexto biográfico. Esta é a dependência que fragiliza a abordagem freudiana.

O que se propõe, é uma análise focada nas motivações por detrás do impulso criativo, compreendendo que com base na teoria kleiniana, todas as pinturas neste projeto, surgem da materialização do conteúdo da posição depressiva e que isso se reflete no campo pictórico e processo de criação da imagem, independentemente das particularidades que contextualizam cada posição depressiva. Reconhece-se assim a estrutura e aspetos formais por detrás do impulso criativo, independentemente do conteúdo que deste resulta. Desta forma, possibilita-se uma primeira análise “abstrata” focada nas questões formais da construção pictórica, à qual se poderá seguir uma análise figurativa do conteúdo tangível da imagem e conseqüente relação com o conteúdo da posição depressiva. Esta segunda análise, dependente de conteúdo ou contextualização biográfica, é um passo importante e deverá ser considerado pelo artista na sua reflexão consciente de todas as dimensões que perfazem o ato criativo. No entanto, procurar fazê-lo enquanto analista externo ao diálogo que existe entre o artista e o seu meio, significa tender para a criação de relações especulativas entre a obra de arte e a vida do artista.

Conclusão

Em suma, este artigo pretende apresentar uma possibilidade de análise psicanalítica da estética, que ao rejeitar a abordagem psicopatológica de Freud, se aproxima dos processos kleinianos focados nos aspetos formais implicados no ato criativo (a estrutura bifásica e a secundarização do conteúdo). Com estes processos em mente, propõe-se o elemento da memória (e o seu carácter de permanência) como ponte que conecta os dois territórios, estabelecendo um diálogo entre a psicanálise e a pintura. Reconhece-se desta forma que a pintura se pode apresentar enquanto processo terapêutico de consciencialização e aprofundamento de uma memória e do seu significado, da mesma forma que uma sessão de psicoterapia o faria. Se na abordagem psicopatológica de Freud se criticava a dependência do analista pelo conteúdo biográfico do artista, reconhece-se também que enquanto autor, o sujeito tem a capacidade para refletir sobre a sua obra em todas as suas dimensões, analisando os aspetos formais implicados no ato criativo, mas também o conteúdo da memória que inicia o processo, a posição depressiva que lhe está associada e o resultado final da sua desconstrução.

Enquanto analista externo, só compreendendo e assimilando a secundarização do conteúdo, se torna possível explorar as motivações por detrás do impulso criativo e o impacto que estas têm na estrutura formal do produto artístico. É aqui que esta investigação procura inserir o elemento da memória, acreditando que este possibilita uma maior compreensão das nuances que definem este processo, auxiliando a secundarização do conteúdo na análise do impulso criativo.

Referências

- BION, Wilfred. *Elementos de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1963. (Trad. Salomão, J.), 2004.
- BOISBAUDRAN, Paul-Émile Lecoq de. *The Training of The Memory in Art and the Education of The Artist*. London: Macmillan and Co., Limited, 1911. (Trad. de excertos de 1847, 1872 e 1879 - L.D. Luard.).
- EHRENZWEIG, Anton. *Unconscious Form-Creation in Art'*, London: British Journal of Medical Psychology, 1949.
- FREUD, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume VII (1901-1905): Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria Three Essays on Sexuality and Other Works*. London: The Hogarth Press And The Institute of Psycho-analysis, 1905. (Trad. Strachey, J., Freud, A., Strachey, A., Tyson, A.), 1953.
- FREUD, Sigmund. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Volume XIII (1913 - 1914), Totem and Taboo and Other Works*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1914. (Trad. Strachey, J., Freud, A., Strachey, A., Tyson, A.), 1955.
- FREUD, Sigmund. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Volume XI (1910), Five Lectures on Psycho-Analysis Leonardo da Vinci and Other Works*, London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1910. (Trad. Strachey, J., Freud, A., Strachey, A., Tyson, A.), 1957.
- FREUD, Sigmund. 1926 *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Volume XX (1925 - 1926), An Autobiographical Study, Inhibitions, Symptoms and Anxiety, The Question of Lay Analysis and Other Works*, London: The Hogarth Press And The Institute of Psycho-analysis. 1926. (Trad. Strachey, J., Freud, A., Strachey, A., Tyson, A.), 1959.
- GAMMELL, R. H. Ives. *The Shop-Talk of Edgar Degas*. Boston: University Press, 1961.
- GLOVER, Nicky. *Psychoanalytic Aesthetics: an introduction to the British School* (The Harris Meltzer Trust Series - Kindel edition). London: Harris Meltzer Trust, 2009.
- KLEIN, Melanie. *Infantile anxiety-situations reflected in a work of art and the creative impulse*. International journal of Psycho-Analysis 10:436-443. Em M.Klein, Contributions to Psycho-Analysis 1921-1945. London: Hogarth, 1929.

- KLEIN, Melanie. *The psycho-analysis of children*. London: The Hogarth Press, 1949.
- KLEIN, Melanie. *The writings of Melanie Klein. envy and gratitude and other works 1946-1963*. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1975.
- KLEIN, Melanie. *Love, guilt and reparation and other works: 1921-1945*. London: Karnac Books, 1992.
- MELTZER, Donald. *Review of The Invitation in Art, by A. Stokes*, London: International Journal of Psycho-Analysis, 46, 1965.
- SEGAL, Hanna. *The Work of Hanna Segal - A Kleinian Approach to Clinical Practice*. New York: Jason Aronson, Inc. , 1981.
- SEGAL, Hanna. *Introduction to the Work of Melanie Klein*. London: Karnac, 1988.
- SEGAL, Hanna. *Symbolic equation and symbols*. In H. Segal, *Yesterday, Today and Tomorrow*. London: Routledge, 2007.
- SERRA, Filomena. *A Experimentação Abstrata de Fernando Lanhas*. Caminhos da Arte Portuguesa no Século XX. Alfragide: Editorial Caminho, 2007.
- STOKES, Adrian. *The Quattro Cento: A Different Conception of the Italian Renaissance*. London: Faber & Faber. New Editions, 1932.
- STOKES, Adrian. *The Invitation in Art*. London: Tavistock, 1965.
- STOKES, Adrian. *Critical Writings*, ed. L. Gowing. 3 vols. London: Thames & Hudson, 1973.
- WILLIAMS, Meg Harris. *Art and Analysis an Adrian Stokes Reader*. London: Karnac Books Ltd, 2014.
- WOLLHEIM, Richard. *Preface. A. Stokes, The Invitation in Art*. London: Tavistock. 1965

Notas

¹ A Escola Britânica desenvolve-se no Reino Unido após um influxo de psicanalistas europeus devido ao clima político na Europa. Com Melanie Klein enquanto figura central na Sociedade Britânica de Psicanálise criou-se um espaço de diálogo entre vários analistas como: Hannah Segal, Wilfred Bion, Donald Metzger, Donald Winnicott, Marion Milner e outros pensadores como Adrian Stokes, Anton Ehrenzweig, Peter Fuller e Richard Wollheim.

² A contratransferência é um conceito psicanalítico que se refere às reações emocionais inconscientes do terapeuta em resposta às emoções e comportamentos do paciente durante o processo terapêutico (Glover 2009).