U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

A Posição Depressiva e a Memória: Uma Perspectiva Kleiniana sobre o Impulso Criativo

Diogo Manuel Vieira Saraiva
up201808161

Relatório de Projeto para a Obtenção
do Grau de Mestre em Artes Plásticas - Especialização em Pintura

Orientador
Professor Doutor Domingos Loureiro

Coorientador
Professor Doutor Dinis Cayolla Ribeiro

Porto, 2024

AGRADECIMENTOS

Em tom de agradecimento, este espaço é dedicado ao reconhecimento daqueles que acompanharam todo este processo, não só nos últimos dois anos, mas ao longo de todo o percurso académico que aqui se reflete.

Em primeiro lugar, o mais profundo agradecimento ao Professor Doutor Domingos Loureiro, cujo apoio e auxílio se estenderam muito além do desenvolvimento deste projeto, revelando-se não só como orientador nesta fase final, mas enquanto mentor durante todo o meu percurso no ensino superior, contribuindo para o meu crescimento enquanto estudante, artista, investigador e pessoa. Ao Professor Doutor Dinis Cayolla Ribeiro, um agradecimento, não só pela cativante introdução à Psicanálise, mas pelo interesse demonstrado em acompanhar esta investigação, contribuindo de forma pertinente para o seu desenvolvimento e aprofundamento.

À Raquel, à Rute, ao Moniz, ao Tiago, ao Xavi, à Maria, à Alexandra, à Tiz, ao Ricardo. Às pessoas fundamentais. A elas devo o maior dos agradecimentos, pelo amor, pela amizade e pela partilha que inundou este percurso académico e a vida que vai além dele, contribuindo para o desenvolvimento da pessoa que sou hoje.

Aos meus pais, um agradecimento que ficará sempre em dívida por todo o amparo, apoio e auxílio, que me permitiu seguir os meus projetos e fazê-lo consciente da crença que depositavam em mim.

Por fim, um especial obrigado a todos os que fazem da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto uma casa à qual sempre voltarei.

ÍNDICE

8 Introdução

CAPÍTULO I

11 1.1 A secundarização do conteúdo na análise psicanalítica da estética

18 1.2 A memória enquanto ponte entre a posição depressiva e o impulso criativo

CAPÍTULO II

34 2.1 A Teoria e Abordagem Kleiniana

43 2.2 A consciencialização dos aspetos formais

CAPÍTULO III

60 3.1 A identificação dos aspetos formais noutros autores

63 Ruprecht von Kaufmann (n. 1974)

76 Käthe Kollwitz (1867-1945)

85 Edgar Degas (1834-1917)

CAPÍTULO IV

94 4.1 Reconsiderar a consciencialização dos aspetos formais com Adrian Stokes

104 Conclusão

111 Bibliografia

114 Ensaio Expositivo

RESUMO

O presente relatório compromete-se a analisar a relação entre a teoria Kleiniana e a criação artística, dissecando os aspetos formais que definem essa abordagem psicanalítica da estética e a distinguem de outras, com ênfase no impulso criativo. Neste enquadramento, o conceito de posição depressiva cunhado por Melanie Klein surge como elemento fundamental na construção da estética Kleiniana aprofundada por Hanna Segal, que o define como a essência de toda a criação artística. É neste contexto psicanalítico que o elemento da memória é introduzido, procurando estabelecer uma ponte entre os dois territórios, desdobrando-se enquanto ferramenta prática e teórica, permitindo uma melhor compreensão do impacto da posição depressiva sobre o impulso criativo. Assim, esta investigação foca-se nos aspetos formais que caracterizam tanto a memória como a posição depressiva que lhe está associada, sendo fundamental identificá-los no processo criativo de outros artistas, surgindo enquanto principais referências o trabalho de Ruprecht von Kaufmann, Kathe Kollwitz e Edgar Degas. A pesquisa, de natureza teórico-prática, envolve um território de exploração pessoal, como espaço de diálogo e reflexão com os conceitos tratados na investigação, servindo como laboratório para pensar o fazer e o fazer pensar sobre o impulso criativo, a posição depressiva e a importância da memória neste processo.

PALAVRAS-CHAVE

Posição depressiva; Memória; Impulso criativo; Investigação em Pintura; Melanie Klein;

ABSTRACT

The present report is committed to analyzing the relationship between Kleinian theory and artistic creation, dissecting the formal aspects that define this psychoanalytic approach to aesthetics and differentiate it from others, highlighting its focus on the creative impulse. In this context, the concept of the depressive position coined by Melanie Klein emerges as a fundamental element in the construction of Kleinian aesthetics, as further developed by Hanna Segal, who defines it as the essence of all artistic creation. Within this psychoanalytic framework, the element of memory is introduced, aiming to establish a bridge between the two domains, unfolding as both a practical and theoretical tool that allows a better understanding of the impact of the depressive position on the creative impulse. Thus, this research focuses on the formal aspects that characterize both memory and the depressive position associated with it. In this process, identifying these aspects in the creative process of other artists becomes essential, with the works of Ruprecht von Kaufmann, Kathe Kollwitz, and Edgar Degas emerging as the main references. The research, of a theoretical-practical nature, involves a territory of personal exploration, serving as a space for dialogue and reflection with the concepts addressed in the investigation, acting as a laboratory to think about doing and making one think about the creative impulse, the depressive position, and the importance of memory in this process.

KEYWORDS

Depressive position; Memory; Creative Impulse; Investigation in painting; Melanie Klein;

INTRODUÇÃO

O presente relatório compromete-se à análise do impulso criativo que impele o artista ao ato de criar, apresentando enquanto principal abordagem a teoria psicanalítica desenvolvida por Melanie Klein e aprofundada pela Escola Britânica. Este trabalho visa explorar as nuances psíquicas que influenciam o processo criativo, examinando como os conceitos kleinianos de posição depressiva e posição esquizo-paranóide influenciam e moldam a expressão artística, aplicando a tese de Hanna Segal sobre o projeto autoral desenvolvido e sobre o trabalho artístico de diferentes autores.

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 todo este trabalho é construído, compreendendo a importância de uma análise que procura ir além do conteúdo narrativo tangível de uma imagem. 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 projeto autoral.

Num segundo momento, as complexidades da teoria Kleiniana são aprofundadas, procurando compreender a dinâmica entre os conceitos de posição depressiva e posição esquizo-paranóide, e a sua interação durante o processo artístico. Aqui reconhece-se a importância do trabalho desenvolvido por Hanna Segal, assimilando as implicações que diferentes estados psíquicos têm sobre a capacidade criativa de um indivíduo. É neste processo que a investigação começa a influenciar o trabalho prático, tornando-se fundamental refletir sobre o impacto que a consciencialização destes aspetos formais tem sobre o processo criativo.

Tendo em conta que o epicentro desta investigação artístico-científica assenta na compreensão do contexto psicanalítico desenvolvido ao longo do século XX, considera-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, estabelecendo um diálogo crítico com os principais analistas que sucederam Klein, com foco específico nas contribuições de Segal, Bion e Stokes. A contribuição de outros analistas como Winnicott, Meltzer, Ehrenzweig e Milner, apesar de significativa para a compreensão da estética aos olhos da Psicanálise, distancia-se da questão do impulso criativo, que é aqui fundamental para a relação que se pretende estabelecer com a posição depressiva e a memória.

A metodologia adotada neste relatório promove uma abordagem simultânea entre a apresentação do trabalho prático e o questionamento teórico aqui delineado, onde o discurso se entrelaça organicamente com as imagens do projeto autoral e de outros autores. Esta interação dinâmica entre a teoria e a prática procura enriquecer a compreensão do impulso e processo criativo e reconhecer as fronteiras do conhecimento psicanalítico aplicado à criação artística. Porque se trata de um relatório de projeto, este será sempre orientado pelo próprio projeto. Onde o território teórico abriria portas a uma ínfima investigação psicanalítica, pretende-se encontrar na prática autoral a capacidade de ancorar essa vontade de reflexão e direcioná-la para as questões centrais ao projeto em desenvolvimento.

Assim, esta investigação visa não apenas esclarecer os fundamentos teóricos que sustentam a relação entre a psicanálise Kleinaiana 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.



Capítulo I

1.1 A secundarização do conteúdo na análise psicanalítica da estética

Apesar deste relatório de projeto 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[1]. Para compreender estes desenvolvimentos, o livro *"Psychoanalytic Aesthetics: An Introduction to the British School"* de Nicky Glover surge enquanto referência fundamental e principal abordagem contemporânea sobre a qual este relatório se desenvolve.

A abordagem psicanalítica de Freud como descrita por Nicky Glover (2009):

> (...) 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.[2]

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

---

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 Metzer, Donald Winnicott, Marion Milner e outros pensadores como Adrian Stokes, Anton Ehrenzweig, Peter Fuller e Richard Wollheim.

2 Tradução livre. Ver original: *"Freud's approach centres on the experience of the individual artist, and like a detective, reconstructs his subject's past, discovering possible complexes, repressions, and neuroses. The artist is treated as a patient and his products are analysed in terms of these psychological considerations."* (Glover, N. 2009, p. 4)

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 *contra-transferência*[3] 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"*[4]. "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.[5]

---

3 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)

4 Tradução livre. Ver original: "*he also tended to de-emphasize the role of his own emotional reactions as significant critical tools in his analysis of art."* (Glover, N. 2009, p. 5)

5 Tradução livre. Ver original: *"How often have I mounted the steep steps from the unlovely Corso Cavour to the lonely piazza where the deserted church stands, and have essayed to support the angry scorn of the hero's glance! Sometimes I have crept cautiously out of the half-gloom of the interior as though I myself belonged to the mob upon whom his eye is turned - the mob which can hold fast no conviction, which has neither faith nor patience, and which rejoices when it has regained its illusory idols"* (Freud, S., 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 este 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."*[6] 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 despretensioso. 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.[7]

---

6 Tradução livre. Ver original: *But this is a rather limited model because it assumes that works of art are by nature the outcome of conflict. It has little contribution to make to the notion of aesthetic value or the origin of the creative impulse itself (...)* (Glover, N. 2009, p. 7)

7 Tradução livre. Ver original: *"I do not mean that connoisseurs and lovers of art find no words with which to praise such objects to us. They are eloquent enough, it seems to me. But usually in the presence of a great work of art each says something different from the other; and none of them says anything that solves the problem for the unpretending admirer. In my opinion, what grips us so powerfully can only be the artist's intention, in so far as he has succeeded in expressing it in his work and in getting us to understand it. I realize that this cannot be merely a matter of intellectual*

Esta ideia de "ímpeto para criar" é aqui apresentada pela primeira vez em antecipação ao conceito de impulso criativo, que será desenvolvido ao longo deste relatório enquanto elemento fundamental 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 aspectos 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 em variados momentos a sua incapacidade para lidar com os aspetos formais e técnicos da arte[8], afirmando que a psicanálise ainda não era capaz de aprofundar estes territórios.

Glover apresenta uma última revisão da psicanálise ortodoxa, onde reforça a interpretação da arte como um reflexo da interpretação dos sonhos desenvolvida por Freud. Deste modo, 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"* [9]. Este tipo de análise adquire um carácter especulativo 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 esta dependência por dados externos

---

comprehension; what he aims at is to awaken in us the emotional attitude, the same mental constellation as that which in him produced the impetus to create." (Freud, S., 1914, p. 212)

8 *"I have often observed that the subject-matter of works of art has a stronger attraction for me than their formal and technical qualities, though to the artist their value lies first and foremost in these latter. I am unable rightly to appreciate many of the methods used and the effects obtained in art"* (Freud, S., 1914, p.211)

9 Tradução livre. Ver original: "(...) *demanded access to biographical information so that art interpretation became a form of detective work."* (Glover N., 2009, p. 26)

que prejudica o potencial da abordagem freudiana.

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[10], uma psicanalista austríaca que, embora muito influenciada pelas leituras de Freud (por quem tinha uma grande admiração), se distanciou da abordagem psicopatológica, ao definir como centro dos seus estudos a análise de crianças. Enquanto que 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.

Apesar de Melanie Klein pouco se ter interessado pela questão da estética, contribuiu para o seu aprofundamento, com a concepção de 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. 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: *"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."*[11]

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 (posição depressiva e posição esquizo-paranóide).

---

10 Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945; The Psycho-Analysis of Children (1932); Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963;

11 Tradução livre. Ver original: *One could say that the concern is not so much with the pattern, but more with the structure of the fabric itself upon which the pattern is printed.* (Glover, N., 2009, p. 26)

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 é composto essencialmente por objetos parciais divididos em dois grupos: os idealmente bons; e os esmagadoramente persecutórios). Aqui, a criança começa a reconhecer as pessoas ao seu redor, especialmente a sua mãe, como objetos inteiros. 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 a divisão do objeto em duas partes passam a existir duas mães, dois objetos (um bom e um mau). Com o alcançar da posição depressiva, a criança passa a reconhecer a sua mãe como um objeto inteiro, no entanto, esta posição deixa a criança sob uma nova forma de ansiedade. A persecução que a criança sentia como vinda do seu objeto mau, transforma-se agora num medo de perder o seu objeto inteiro devido aos sentimentos negativos que a criança sentia em relação ao objeto mau (que agora compreende ser simultaneamente o objeto bom). 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. Ao longo do 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-paranóide, emulando os seus mecanismos de defesa: divisão, idealização, negação e identificação projetiva.[12]

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. A par-

12 Ver: Segal, H. (1981) Glover, N. (2011)

tir dos conceitos desenvolvidos, Segal defende enquanto tese fundamental, a ideia de que a "*essência da criação artística é a resolução desta posição depressiva"*[13]. Ou seja, naquilo que Klein refere como sendo a culpa sentida pela criança em relação aos danos infligidos sobre o objeto, e consequente 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 para a estrutura formal das fantasias e os 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 criativo. A tese de Hanna Segal sobre a resolução da posição depressiva enquanto essência da criação artística, complementa essas ideias, procundado assimilar a complexidade e profundidade da criação artística. Este redirecionamento é fundamental ao longo deste relatório, procurando explorar, não o conteúdo das obras de arte, mas a estrutura do processo criativo e as motivações por detrás da criação artística, permitindo a introdução do elemento da memória como parte fundamental do projeto desenvolvido.

13 Referência ao original: *"the essence of the aesthetic creation is a resolution of the central depressive situation and that the main factor in the aesthetic experience is the identification with this process."* (Segal, 1981, p.204)

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

A abordagem psicanalítica da estética explorada ao longo deste relatório de projeto surge como base teórica sobre a qual todo o trabalho prático é construído. No entanto, este revela-se um processo bidirecional quando se considera o impulso criativo que motiva a criação de uma obra de arte. Se por uma lado a base teórica influencia o trabalho prático, também se pode considerar que o trabalho prático influencia a base teórica. Nas palavras do pintor contemporâneo Vincent Desiderio: *"Criamos os nossos próprios antecessores. Ao pintar de uma forma particular, alinho o que estou a fazer com o que outros artistas fazem"*[14]. 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 a que este relatório diz respeito, procura muito mais compreender as motivações por detrás do impulso criativo (Klein), do que analisar o conteúdo (Freud) que deste impulso resulta. Por outras palavras, interessa, não o conteúdo, mas as motivações por detrás do conteúdo e da sua materialização. Não o que é, mas porque surge e como surge.

Tal análise torna-se particularmente evidente quando se reflete sobre o núcleo que impulsiona e suporta esta série de trabalhos. Apesar de todas as pinturas aqui apresentadas partirem de uma memória específica, rejeita-se a procura pela representação do seu conteúdo, para dar lugar a uma outra exploração que procura compreender a sua origem. Questiona-se não o conteúdo da memória, mas a sua existência enquanto memória. Existência essa que, como o título da série procura refletir (NUM MAR DE NADA), é escassa, mas que apesar de tudo, permanece. O conteúdo é secundário, mas a sua permanência torna-se fundamental. A compreensão das motivações por detrás do impulso criativo torna-se, assim, um reflexo da compreensão das motivações que levam à permanência de uma memória. O valor da memória é atribuído

14 Tradução livre do original: *"We create our own predecessors. By painting in this particular way I align what I'm doing with other artists"* - Vincent Desiderio 100% Noir Interviews, Menorca Pulsar Podcast.

ao seu carácter de permanência, secundarizando a importância depositada no seu conteúdo. A pintura baseia-se nos elementos da memória apenas como pontos de partida, dos quais rapidamente se afasta, procurando compreender, não o seu conteúdo, mas o significado por detrás da sua permanência.

Face à pergunta "porquê este conteúdo?", nada se questiona. O conteúdo é indiferente porque é inquestionável. Este é selecionado automaticamente, a partir do momento em que se define que a importância de uma memória é o 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 particular e vice-versa.

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 daquilo que estes representam. No limite, esta é a essência da abordagem Kleiniana: o impulso criativo deve-se à destruição do objeto, independentemente do contexto em que a destruição acontece (conteúdo).

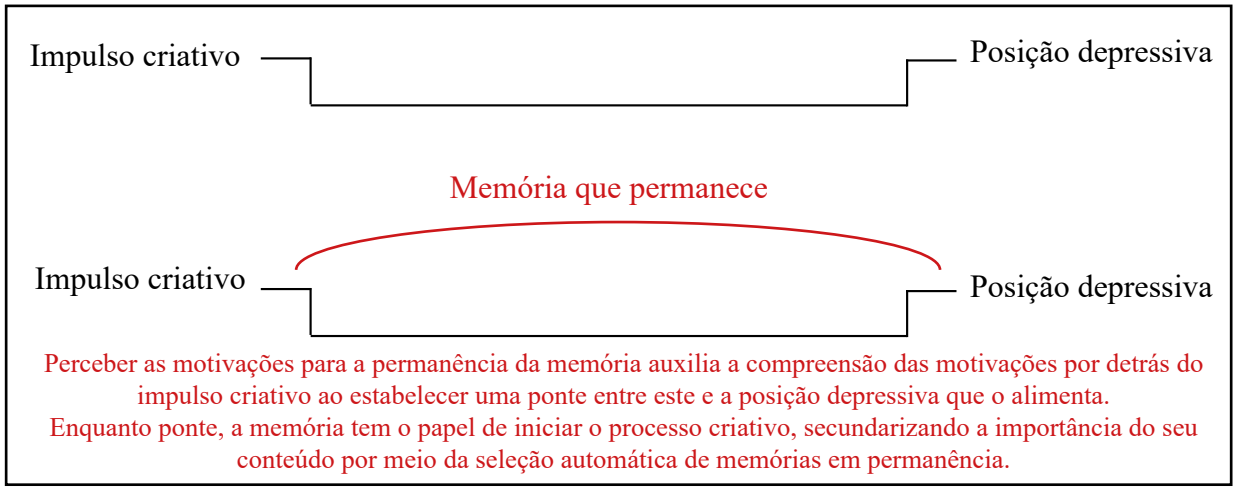
Desta forma, muito do valor de uma obra de arte reside, não no seu conteúdo, mas no impulso que conduz à sua materialização. O impulso criativo que move o artista, influencia os aspectos formais da construção da imagem e reflete-se no processo de materialização. Da mesma forma que se secundariza a reflexão sobre o conteúdo da obra de arte, para priorizar 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. Permite-se assim (por meio duma reflexão consciente desses motivos) uma análise profunda da psique do artista. Ou seja, o impulso criativo está, como Segal o apresenta, profundamente conectado à resolução da posição depressiva e o que este projeto procura explorar, por meio duma seleção automática (e num primeiro momento, inconsciente)

destas memórias, é a sua relação com posições depressivas específicas. Desta forma, assume-se o carácter significativo destes rememoramentos porque a sua permanência os classifica como importantes, ainda antes do significado do seu conteúdo ser compreendido.

Este é o verdadeiro estado de um impulso criativo: sempre presente e sempre por compreender. A sua natureza só se começa a revelar durante o processo criativo, onde a procura pela materialização direta do conteúdo, é subvertida por uma vontade maior em procurar compreender e materializar as motivações por detrás da criação artística, que neste caso significa também, procurar compreender as motivações por detrás da permanência da memória. Para ambas, propõe-se enquanto destino, a posição depressiva, reconhecendo agora que é esta a "constelação mental" que o artista (como Freud insinua em 1914) procura "despertar" no espectador.

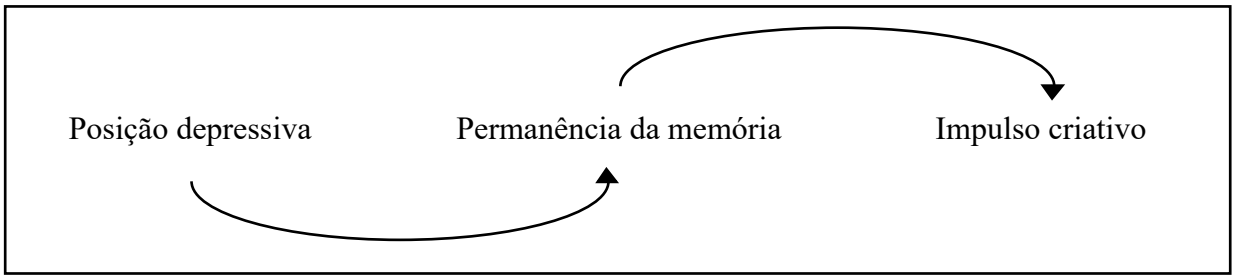
Compreendendo desta forma, o impulso criativo de um artista como intrinsecamente conectado à resolução de uma posição depressiva, reconhece-se também a possibilidade de que este projeto propõe a selecção automática destes resquícios de memória (NUM MAR DE NADA), como uma ponte direta entre o impulso criativo e a posição depressiva que o alimenta, clarificando a relação que se estabelece entre os dois (esquema 1); reconhece-se ainda que é a posição depressiva que motiva a permanência da memória, que por sua vez alimenta o impulso criativo (esquema 2);

(Esquema 1)



Perceber as motivações para a permanência da memória auxilia a compreensão das motivações por detrás do impulso criativo ao estabelecer uma ponte entre este e a posição depressiva que o alimenta.
Enquanto ponte, a memória tem o papel de iniciar o processo criativo, secundarizando a importância do seu conteúdo por meio da seleção automática de memórias em permanência.

(Esquema 2)



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 memória, o processo mental por detrás dessa escolha, abandona qualquer tipo de decisão consciente do conteúdo da memória, prevalecendo a decisão inconsciente que a fez permanecer.

Na ausência destas memórias, mantêm-se as motivações por detrás do impulso criativo, tornando-se estas apenas e talvez, menos tangíveis. 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 escrutinar 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 no impulso criativo.

Assim, e acreditando que sendo este um relatório de projeto, todas as dúvidas e questões que a sua escrita possa levantar, serão respondidas através dos atos do ‘fazer’ e do ‘refletir’ sobre o que foi feito, 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. Nesse sentido, este relatório procura agora apresentar o trabalho prático realizado em simultaneidade com os desenvolvimentos teóricos aqui explorados. Para a análise que se pretende aqui fazer, interessa continuar a explorar uma reflexão sobre as motivações para a permanência de cada uma das memórias que deram início a estas pinturas. A análise recai assim não sobre o conteúdo da memória que

instiga o impulso criativo, mas sobre a sua desconstrução e fragmentação. Este processo torna-se difícil quando se considera a secundarização do conteúdo. Afinal, de que modo se poderá analisar uma pintura, senão pelo conteúdo da sua materialização final? Não procurando estabelecer uma barreira clara entre a figuração e a abstração, propõe-se uma análise baseada numa ótica mais formal, preocupada em compreender os passos de um processo criativo que se recusa a representar o conteúdo da memória que o impulsiona. Permita-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 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. Procurando compreender a sua desconstrução durante o processo criativo, interessa reconhecer que entre a memória que instiga o pensamento e o resultado final 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 memória e dos sentimentos que esta carrega. É durante essas fases que a origem da posição depressiva é 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 ima-

gem é incontrolável dentro de um contexto expositivo, mas para aquele que é o objetivo deste relatório de projeto, 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.

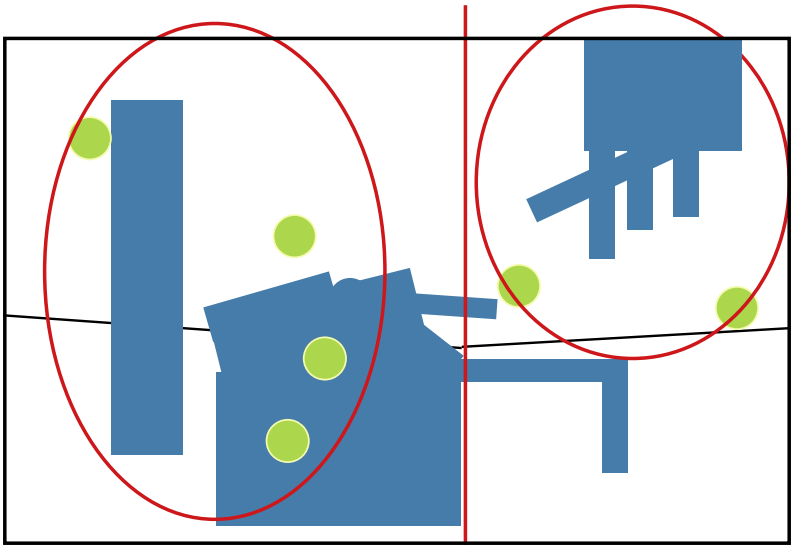


Fig.1 - Simplificação abstrata do conteúdo da pintura *FIREFLIES*

A simplificação do conteúdo figurativo da pintura possibilita o prolongamento de uma análise abstrata, que procura refletir sobre questões composicionais de ritmos, momentos, tempos e harmonias sem o perigo de uma contaminação figurativa. Através da figura 1 é possível identificar dois momentos distintos, que dividem o espaço pictórico da imagem. Estes dois momentos, independentemente do conteúdo específico que contêm, surgem como possíveis representações das duas fases essenciais na desconstrução da resolução da posição depressiva: o reconhecimento dos danos infligidos no objeto; e a consequente procura pela recriação/reconciliação;

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, a representação destes dois momentos é essencial, independentemente do objeto que foi danificado. Desta forma, 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 (ver Fig.2).



Fig. 2 - Vieira Saraiva, *FIREFLIES,* 2023
Óleo sobre linóleo
160 x 240 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. A análise do conteúdo tangível da pintura é possível dentro da ótica de um relatório de projeto que reflete e estabelece 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 caíria na dependência Freudiana por contexto biográfico. Compreendendo que este relatório de projeto procura assimilar as motivações por detrás do impulso criativo e o papel da memória nesse processo, reconhece-se também que a seleção da memória (e o conteúdo que lhe está associado), é principalmente influenciada pelo seu carácter de permanência. Nesse sentido, apesar de importante, a análise do conteúdo da pintura não é necessária para compreender a estrutura do impulso criativo que lhe deu início. Ainda assim, para uma melhor compreensão do processo de desconstrução da memória e do conteúdo psíquico que lhe está associada, apresenta-se a análise da primeira pintura que dá início ao projeto (para uma maior compreensão do processo de construção da pintura ver: ANEXO 1 - Processo FIREFLIES)

Como quem escreve da esquerda para a direita, a narrativa divide-se em dois momentos diferentes, que se precedem. O primeiro momento caracteriza-se pela representação da relação entre um pai e um filho que se prolonga por diferentes fases: logo após o nascimento da criança; e durante os primeiros anos que definem o seu crescimento. Na primeira fase o filho surge enquanto pirilampo (uma nova fonte de luz na sua vida); e numa segunda fase o filho surge cativado pelos pirilampos partilhados pelo seu pai (símbolos do conhecimento e ensinamentos transmitidos). O segundo momento apresenta o filho, que agora um jovem adulto, capta os seus próprios pirilampos e retribui o esforço do seu pai.

Este conteúdo está intrinsecamente ligado às ações que definem a figuração. No entanto, considerando as reflexões anteriores, compreende-se agora que independentemente desse conteúdo, a pintura pretende materializar a resolução da posição depressiva que impulsionou o ato criativo (por meio da permanência da memória), e que se manifesta numa estrutura pictórica dividida em dois momentos. A reflexão autoral sobre o conteúdo da pintura permite um maior aprofundamento sobre o significado da memória, compreendendo que esta permanece não pelo conteúdo que carrega, mas pela posição depressiva que lhe está associada. Esta não é sobre os pirilampos, mas sobre um pai que dá, e um filho que recebe sem se aperceber que o faz. Desta falha de compreensão surgem os danos infligidos sobre o objeto, que alimentam uma posição de culpa e procura pela resolução da posição depres-

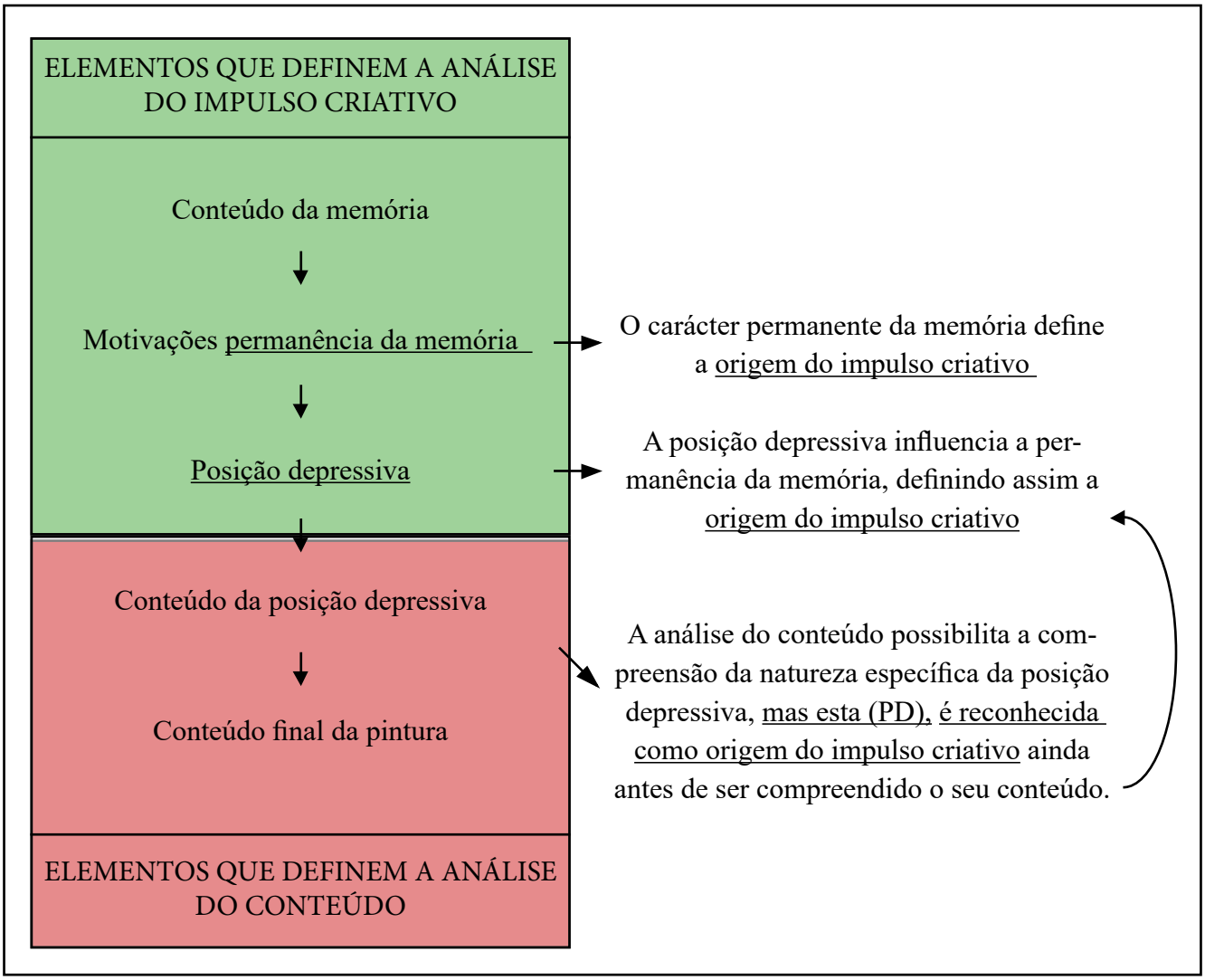
siva. Nesse sentido, a figura apresentada à direita reflete o momento em que os danos causados são reconhecidos e se inicia uma tentativa de os corrigir. A análise do conteúdo possibilita a compreensão da natureza específica da posição depressiva, mas esta (PD) pode ser reconhecida como motivo para o impulso criativo muito antes de ser compreendida a sua profundidade tangível.

Considerando a análise da pintura FIREFLIES reflete-se o seguinte: desde logo, podem ser diferenciados 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 seu valor prático 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 permanência da memória. Compreender as motivações que levam a memória a permanecer significa reconhecer a posição depressiva que lhe está associada;

- Assim, o conteúdo da materialização final da pintura surge como resultado da materialização dos motivos por detrás da permanência da memória: surge da materialização do conteúdo da posição depressiva refletindo a sua estrutura na dinâmica composicional da imagem;

(Esquema 3)


ELEMENTOS QUE DEFINEM A ANÁLISE DO IMPULSO CRIATIVO
Conteúdo da memória
Motivações permanência da memória
Posição depressiva
Conteúdo da posição depressiva
Conteúdo final da pintura
ELEMENTOS QUE DEFINEM A ANÁLISE DO CONTEÚDO
O carácter permanente da memória define a origem do impulso criativo
A posição depressiva influencia a permanência da memória, definindo assim a origem do impulso criativo
A análise do conteúdo possibilita a compreensão da natureza específica da posição depressiva, mas esta (PD), é reconhecida como origem do impulso criativo ainda antes de ser compreendido o seu conteúdo.

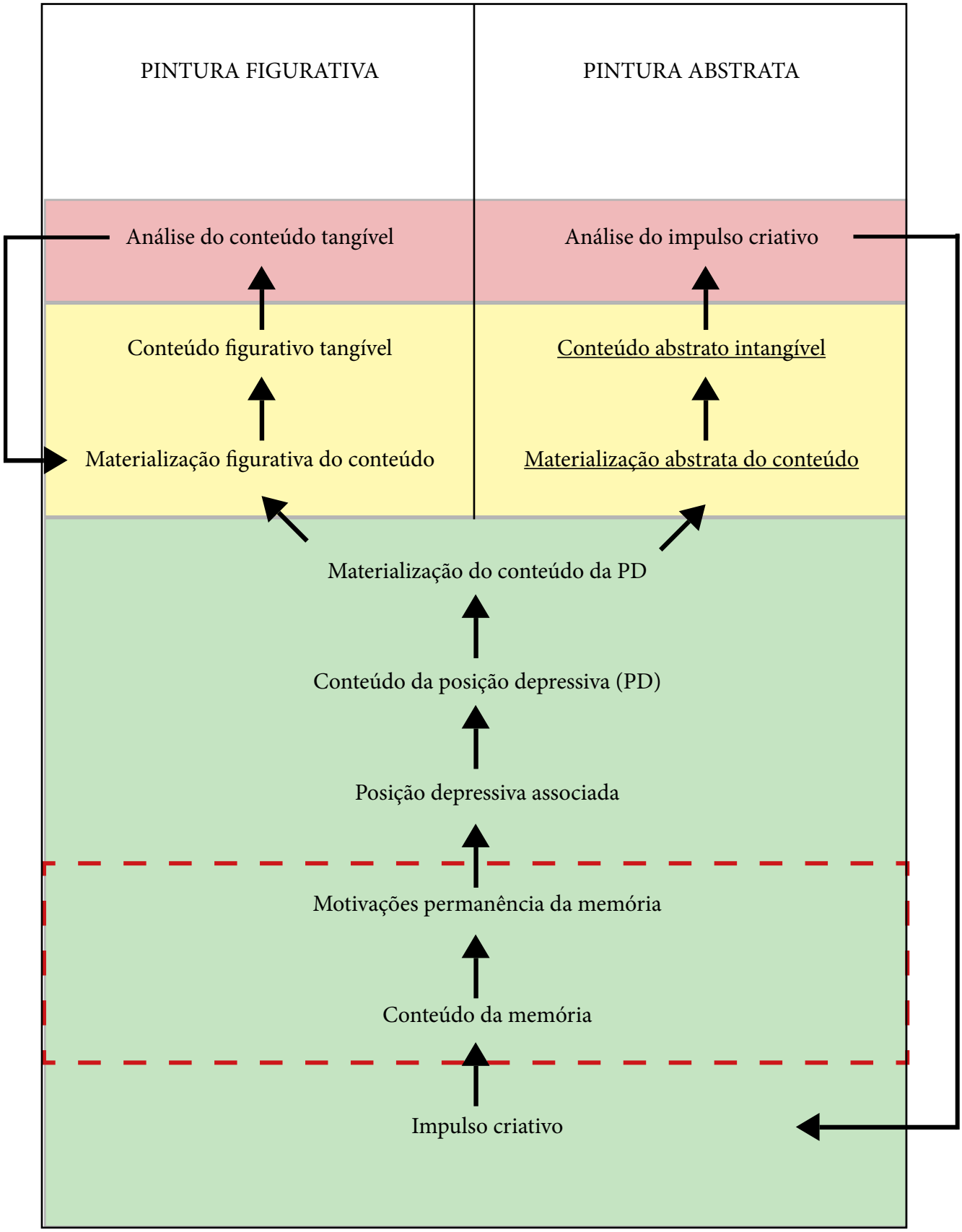
Desta forma, para a análise que este relatório pretende apresentar, interessa compreender e reconhecer o momento entre o impulso criativo inicial (com origem numa memória que permanece) e o resultado final da sua materialização. Interessa compreender a posição depressiva.

Compreender a posição depressiva significa reconhecer que esta existe e é a base por detrás do impulso criativo. Mais do que isso, este projeto propõe a possibilidade de que a posição depressiva é a base por detrás da permanência das memórias, estabelecendo assim uma relação íntima entre as duas. A análise e reflexão sobre o conteúdo da posição depressiva alimenta o conteúdo da materialização final da pintura. 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 conteúdo figurativo (ainda que não lhe seja fiel). Por outro lado, se à memória que inicia o pensamento, são associadas sensações abstratas como tristeza, felicidade ou calma, 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 perceciona o mundo que o rodeia. Reconhecendo esta possibilidade, considera-se que a pintura figurativa resultará numa imagem com figuras, espaços e ações identificáveis, que 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 estrutura formal da imagem.

Estas reflexões são significativas porque consideram a possibilidade de que, apesar da pintura figurativa apresentar conteúdo figurativo mais tangível que a pintura abstrata, ambas são construídas sobre o mesmo esquema mental, baseado num impulso criativo profundamente ligado à posição depressiva, refletido nas suas estruturas formais. Observe-se o esquema 4 (p.29):

(Esquema 4)



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

Seguindo a abordagem psicanalítica de Segal, o Esquema 4 demonstra como toda a criação artística tem início num impulso criativo intrinsecamente conectado à posição depressiva, independentemente do seu carácter figurativo ou abstrato. Procurando enquadrar a abordagem que este projeto propõe, o Esquema 4 insere o fator da permanência da memória, reforçando a sua importância enquanto ponte entre o impulso criativo e o reconhecimento da posição depressiva.

Todavia, a pertinência do esquema reside na diferenciação que estabelece entre o modo como a pintura figurativa e a pintura abstrata são percecionadas, 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 pictóricamente, sentencia o seu conteúdo a uma análise perpétua do seu significado. Pelo contrário, no caso de uma pintura abstrata onde o conteúdo da posição depressiva é 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, transpondo a barreira da figuração e focando-se 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)[15]

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 mun-

15 Serra, F. (2007). *A Experimentação Abstrata de Fernando Lanhas.* Caminhos da Arte Portuguesa no Século XX. Editorial Caminho.

do 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.

No seguimento da reflexão anterior e considerando que o carácter figurativo de uma obra artística está diretamente relacionado com o modo como o autor perceciona o mundo que o rodeia, este capítulo procura propor a secundarização do conteúdo na análise psicanalítica da estética, preparando o leitor para que se possa debruçar sobre aquele que é o foco desta investigação: o impulso criativo.

Não quer isto dizer que a análise das pinturas aqui apresentadas 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 de 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 todas as pinturas apresentadas neste projeto autoral, 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 consequente relação com o conteúdo da posição depressiva. Esta segunda análise, dependente de conteúdo biográfico, 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.

Em suma, este capítulo 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. Com estes processos em mente, propõe-se o ele-

mento da memória (e o seu caráter permanente) 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 o 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.

Compreendendo e assimilando a secundarização do conteúdo, torna-se possível explorar as motivações por detrás do impulso criativo e o impacto que estas têm na estrutura formal destas e outras pinturas, através da abordagem psicanalítica da estética desenvolvida por Klein, Segal e outros.



Capítulo II

2.1 A Teoria e Abordagem Kleiniana

Revendo o conceito de posição depressiva apresentado por Melanie Klein, é importante compreender que este não está necessariamente associado a estados de depressão clínica. Alcançar a posição depressiva significa começar a reconhecer o mundo de uma forma diferente, onde os objetos que rodeiam o sujeito são compreendidos na sua totalidade. A conotação negativa que caracteriza o conceito, surge da "depressão" sentida pelo sujeito quando se depara com esta nova realidade e reconhece os sentimentos negativos que conduziram à destruição do objeto.

A capacidade de resolução da posição depressiva está assim profundamente elacionada com a capacidade do sujeito sentir empatia pelos objetos que complementam o seu mundo, compreendendo que estes podem ser simultaneamente bons e maus.

Segal associa os conteúdos psicanalíticos de Melanie Klein à sua abordagem da estética, definindo o núcleo da teoria Kleiniana. Para Segal, a tarefa do artista passa por recriar o seu próprio mundo interno e reconsertar neste os seus objetos danificados. Para consolidar o seu ponto, Segal cita Proust acreditando que este estava consciente do impulso criativo por detrás de todos os artistas: ou seja, que toda a criação artística é a recriação de um objeto perdido ou danificado que outrora fora amado. A recriação de um mundo interno motivada pela sua destruição:

> E, de acordo com Proust, apenas o passado perdido e o objeto perdido ou morto podem ser transformados em obra de arte. Ele faz o pintor, Elstir, dizer: "On ne peut recréer ce qu'on aime qu'en le renonçant." (Só se pode recriar o que se ama renunciando a ele.) Só quando a perda foi reconhecida e o luto experienciado é que a recriação pode acontecer.[16]

16 Tradução livre. Ver original: *"And, according to Proust, it is only the lost past and the lost or dead object that can be made into a work of art. He makes the painter, Elstir, say: "On ne peut recrf:er ce qu'on aime qu'en le renoncant." ("It is only by renouncing that one can re-create what one loves.") It is only when the loss has been acknowledged and the mourning experienced that re-creation can take*

Segal conclui que, se o impulso criativo está enraizado na posição depressiva e a capacidade para criar depende do quão bem o artista consegue enfrentar as ansiedades a esta inerentes, a incapacidade em reconhecer e ultrapassar as ansiedades depressivas pode levar a inibições na expressão artística. Glover debruça-se sobre estas questões quando escreve:

> Segal acrescenta que o artista tem um sentido agudo da realidade de duas maneiras: primeiro, em relação à sua própria realidade interior, que não se confunde com o mundo exterior; e segundo, o artista está profundamente consciente da realidade do seu meio. O artista deve tornar-se altamente sensível à natureza, necessidades, limitações e possibilidades do seu material, seja ele palavras, tintas, pedra, argila ou madeira. Tanto o neurótico como o "mau" artista usam o seu material de forma omnipotente e mágica. O artista "real" está consciente tanto do seu mundo interior como da natureza do seu meio, sobre o qual é capaz de trabalhar para expressar a sua fantasia. O artista, tal como o neurótico, deve sofrer depressão, mas o artista revela uma maior capacidade de tolerar a ansiedade. (...) Embora o artista se retire para o seu reino interior de fantasia, ele é mais capaz do que a maioria de comunicar e partilhar a sua visão. Assim, ele faz reparações, não apenas aos seus próprios objetos internos, mas também ao mundo exterior.[17]

---

place."(Segal, H., 1981, p. 190)

17 Tradução livre. Ver original: *"Segal adds that the artist has an acute reality sense in two ways: first, towards his own inner reality, which is not confused with the external world; and second, the artist is acutely aware of the reality of his medium. The artist must become highly sensitive to the nature, needs, limitations, and possibilities of his material, be it words, paints, stone, clay, or wood. The neurotic as well as the "bad" artist, uses his material in an omnipotent, magic way. The "real" artist is aware of both his inner world and the nature of his medium, which he is able to work upon to express his phantasy. The artist, like the neurotic, must suffer depression, but the artist reveals a greater capacity for tolerating anxiety. (...) Although the artist withdraws into his inner realm of phantasy, he is more able than most to communicate and share his vision. Thus, he makes reparation, not only to his own internal objects, but to the external world as well." (*Glover, N., 2009, p. 71)

Com base nestas observações, Segal analisa e estabelece as características que diferenciam a psicologia de um artista que compreende a sua posição depressiva e combate as suas ânsias através da recriação enquanto símbolo, da de um artista que continua subvertido aos mecanismos de defesa da posição esquizo-paranóide.

Segal define dois tipos de simbolização possíveis que associa à posição depressiva e posição esquizo-paranóide respetivamente:

(Esquema 5)

SÍMBOLOS (POSIÇÃO DEPRESSIVA)	EQUAÇÕES SIMBÓLICAS (POSIÇÃO PARANÓIDE-ESQUIZÓIDE)
- Símbolos são formados quando a identificação projetiva é ultrapassada na posição depressiva e se inicia o processo de luto (e consequente recriação do objeto perdido). - O símbolo não é o objeto, mas uma representação do objeto. As suas características são reconhecidas e respeitadas. - O símbolo é usado não para negar, mas para ultrapassar a perda. - O simbolismo está na base da sublimação e rege a comunicação externa e interna	- Surgem na posição esquizo-paranóide através da identificação projetiva. - As características do símbolo não são reconhecidas. São tratadas como se fossem o objeto original. - A equação simbólica é usada para negar a perda do objeto. - É a base dos comportamentos sintomáticos (e artistas inibidos na sua expressão artística)

Esta diferenciação suporta as observações anteriores, demonstrando que um artista incapaz de tolerar as suas ansiedades depressivas, tem a tendência para produzir "maus" símbolos (equações simbólicas). Isto é, símbolos que não representam o objeto, mas que se tornam o objeto. Hanna Segal segue o pensamento de Melanie Klein recordando a sua teoria onde o simbolismo é reconhecido como a base da sublimação[18]. Segal aponta a descoberta de que a sublimação é o resultado de uma renúncia bem sucedida a um objeto interno, como uma das maiores contribuições de Freud para a Psicologia[19]. Assim, o simbolismo é a base da sublimação, no sentido em que é através do símbolo que o sujeito consegue renunciar o objeto interno com sucesso.

Neste processo é importante ter em atenção as duas categorias da simbolização: Os símbolos concretos (equações simbólicas) criados através das defesas maníacas e que são a base da patologia; Os símbolos depressivos formados com o objetivo de recriar o objeto perdido e que são a base de toda a criatividade. A divisão dos símbolos em duas categorias é fundamental para compreender o processo de superação do luto. Este, só será bem sucedido quando o objeto abandonado é assimilado pelo ego através do processo de perda e restauração interna. Tal processo só é verdadeiramente bem sucedido através da simbolização depressiva e nesse sentido, a simbolização é a base da sublimação, mas apenas quando a primeira consiste na formação de "bons" símbolos depressivos.

Com estas observações Hanna Segal procura compreender a psicologia de um artista que, no seu entendimento, seria capaz de criar obras de arte esteticamente significativas devido à sua capacidade de enfrentar as suas ansiedades depressivas e recuperar os seus objetos internos através da simbolização. Mais do que procurar compreender o impulso criativo, Segal estava interessada em decifrar a interação entre espectador e a obra de arte através do conceito de identificação inconsciente (nacherleben):

> Encontramos na filosofia de Dilthey (Hodges 1944) o conceito de "nacherleben". Esta palavra denota, para ele, a nossa capacidade

18 Klein, M., *Envy and Gratitude* (1957)

19 Segal, H., *The Work of Hanna Segal - A Kleinian Approach to Clinical Practice* (1981)

> de compreender outras pessoas a partir de seu comportamento e expressão. Nós reconstruímos intuitivamente os seus estados mentais e emocionais, vivemos depois deles; revivemo-los. Este processo é, segundo ele, frequentemente mais profundo do que a introspecção pode descobrir. O seu conceito é, penso eu, equivalente à identificação inconsciente. Assumo que esse tipo de reviver inconsciente do estado mental do criador é a base de todo o prazer estético.[20]

Para Segal, a base do prazer estético auferido pelo espectador em contacto com a obra de arte, está diretamente relacionado com o processo de reviver o estado de espírito do artista durante o ato criativo. Segal fortalece as suas reflexões com as ideias de Freud já aqui mencionadas:

> O prazer estético propriamente dito, ou seja, o prazer derivado de uma obra de arte e único porque só pode ser obtido através de uma obra de arte, deve-se a uma identificação de nós mesmos com a obra de arte como um todo e com todo o mundo interno do artista representado pela sua obra. Na minha opinião, todo o prazer estético inclui um reviver inconsciente da experiência de criação do artista. No seu artigo "O Moisés de Michelangelo" (1914), Freud diz: "O que o artista visa é despertar em nós a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar"[21]

---

20 Tradução livre. Ver original: "*We find in Dilthey's philosophy (Hodges 1944) the concept nacherleben. This word denotes for him our capacity to understand other people from their behavior and expression. We intuitively reconstruct their mental and emotional states, we live after them; we re-live them. This process is, he says, often deeper than introspection can discover. His concept is, I think, equivalent to unconscious identification. I assume that this kind of unconscious reliving of the creator's state of mind is the foundation of all aesthetic pleasure" (Segal, H., 1911, pp.198-199)*

21 Tradução livre. Ver original: *"The aesthetic pleasure proper, that is, the pleasure derived from a work of art and unique in that it can only be obtained through a work of art, is due to an identification of ourselves with the work of art as a whole and with the whole internal world of the artist as represented by his work. In my view all aesthetic pleasure includes an unconscious reliving of the artist's experience of creation. In his paper ''The Moses of Michaelangelo" (1914), Freud says: "What the artist aims at is to awaken in us the same mental constellation as that which in him produced the impetus to create." (Segal, H., 1911, p.198)*

Para Segal, o sucesso da experiência estética está intrinsecamente ligado à capacidade do artista reconhecer e expressar as suas fantasias depressivas, e é ao expressá-las que consegue recriar o seu mundo interno e projetá-lo na sua obra de arte. Esta projeção do mundo interior do artista é essencial para a identificação inconsciente do espectador. É nessa identificação que o espectador revive as suas próprias ansiedades depressivas e experiencia um luto bem sucedido, restabelecendo os seus próprios objetos internos. É essa reconstrução do mundo interno do espectador que lhe aufere prazer aquando da experiência estética. Através da criação de bons símbolos, capazes de auxiliar o "processo de luto", o artista cria não só um veículo de sublimação para si próprio, mas também para o espectador que se identifica inconscientemente com a sua obra e o seu respetivo processo de construção.

Segal manteve a sua tese fundamental - de que a essência da criação estética é a resolução da posição depressiva e o principal fator na experiência estética é a identificação do espectador com este processo - praticamente inalterada, no entanto, após as observações de alguns dos seus colegas, sugere algumas modificações num pós-escrito em 1980:

> Eu deveria, no entanto, enfatizar mais o papel da idealização decorrente da posição paranóide-esquizóide. Concordo aqui com Adrian Stokes (1965), que afirma que o artista procura o ponto preciso em que pode manter simultaneamente um objeto ideal fundido com o eu e um objeto percebido como separado e independente, como na posição depressiva. Também gostaria de ter relacionado o meu trabalho com o artigo de Elliot Jaques (1965) sobre a crise da meia-idade, e de descrever com mais detalhes a diferença entre um tipo de criatividade pré-crise da meia-idade e pós-crise da meia-idade. Acredito que antes da crise da meia-idade o artista busca mais o objeto ideal, e que após a crise da meia-idade ele está mais em busca da recriação do objeto como visto na posição depressiva.[22]

---

22 Tradução livre. Ver original: *"I should, however, now emphasize more the role of the idealization arising from the paranoid-schizoid position. I am in agreement here with Adrian Stokes (1965), who says that the artist seeks the precise point at which he can maintain simultaneously an ideal object merged with the self, and an object perceived as separate and independant, as in the depressive position. I*

Segal apresenta-se em concordância com Adrian Stokes quando este argumenta que o artista procura um ponto intermédio onde consiga representar simultaneamente um objeto idealizado mesclado com o "eu" (bom objeto parcelar proveniente da divisão maníaca dos objetos) e um objeto inteiro, percepcionado como separado e independente (posição depressiva). Por outras palavras, Stokes diz que o artista procura simultaneamente o objeto original e a representação do objeto. Procura o símbolo e a equação simbólica. Esta consideração proporciona uma reflexão mais aprofundada sobre o ato criativo, reconhecendo que a criação estética dificilmente pode ser definida de uma forma absoluta e inequívoca.

A perspetiva apresentada por Adrian Stokes é particularmente interessante uma vez que este combina simultaneamente os pensamentos de um historiador de arte, crítico, pintor e poeta com a experiência de ter sido psicanalisado por Melanie Klein ao longo de vários anos:

> (...) em 1930, quando iniciou uma análise pessoal de sete anos com Melanie Klein. Como resultado, Stokes (como Donald Meltzer disse) construiu uma ponte entre arte e psicanálise "que permanecerá por gerações", acrescentando que, embora o próprio Stokes não tenha exposto sua teoria estética numa forma final, a seleção de Wollheim "ainda assim a reuniu" para os leitores (Meltzer, 1974): ou seja, demonstra a sua forma, consistência e evolução em publicações que abrangeram mais de quatro décadas.[23]

---

would also have liked to link my work with the paper of Elliot Jaques (1965) on the midlife crisis, and to describe in more detail the difference between a pre-midlife and a post-midlifecrisis type of creativity. I think that before the midlife crisis the artist seeks more the ideal object, and that past the midlife crisis he is more in search of the re-creation of the object as seen in the depressive position." (Segal, H., 1911, p.204)

23 Tradução livre. Ver original: *"(...) began in earnest in 1930 when he commenced a seven-yeer personal analysis with Melanie Klein.ii As a result, Stokes (as Donald Meltzer has said) built a bridge between art and psychoanalysis "rhar will stand for generations", adding that although Stokes himself did not expound his aesthetic theory in a final form, Wollheim's selection nonerheless "pulled it together" for readers (Meltzer, I974): that is, it demonstrates its shape, consistency and evolution in publicarions that spanned more then four decades."* (Stokes, A. 2014, p. xii)

Esta alteração na perspetiva sobre a posição paranóide-esquizóide (que até agora era tida como prejudicial à criação de símbolos apropriados), é inspirada nos desenvolvimentos explorados por Wilfred Bion onde através da sua reavaliação dos mecanismos de defesa maníacos, Bion consegue encontrar veículos de comunicação positivos. A contribuição de Bion para a compreensão da criatividade está na concepção da sua "teoria do pensamento", onde concebeu o conceito de PS <-> D, que considerava ser uma representação aproximada da relação entre os conceitos de posição paranóide-esquizóide (PS) e posição depressiva (D). A representação da seta dupla sugere uma oscilação contínua entre as duas posições que, complementando a visão Kleiniana de Segal ,valoriza os processos de integração, mas também, os processos de fragmentação, enfatizando a interdependência dos dois no pensamento criativo:

> A contribuição de Bion para a compreensão da criatividade é, portanto, intrínseca à sua teoria do pensamento. Esta complementa a visão dos Kleinianos "tradicionais", como Segal, ao atribuir valor à interdependência essencial dos processos de fragmentação e integração, os quais ele considerava essenciais para todo o pensamento criativo. Ele utilizou o conceito de Melanie Klein das posições paranóide-esquizóide e depressiva para ilustrar a relação contínua entre desintegração e reintegração, que é uma parte essencial do processo criativo. Enquanto Klein enfatizava os aspectos negativos da posição paranóide-esquizóide e colocava a posição depressiva no cerne do desenvolvimento bem-sucedido, Bion via a fragmentação e a divisão na posição paranóide como um aspecto necessário da experiência humana. O pensamento envolve a desconstrução de visões e teorias anteriores, permitindo a formação de novas ideias.[24]

---

24 Tradução livre. Ver original: *"Bion's contribution to the understanding of creativity is thus intrinsic to his theory of thinking. It supplements the view of "traditional" Kleinians, like Segal, by placing value on the essential interdependence of processes of fragmentation and integration, which he regarded as essential to all creative thinking. that is an essential part of the creative process. Where Klein emphasized the negative aspects of the paranoid-schizoid position and placed the depressive position at the heart of successful development, Bion saw the fragmentation and splitting in the paranoid position as a necessary aspect of human experience.*

Neste processo de dissolução, o artista dá um passo em direção à posição paranóide-esquizóide, para depois poder reconstruir e reformular um novo conjunto de teorias num passo em direção à posição depressiva. Assim, o esforço criativo pode ser reconhecido como um processo contínuo, onde o artista vive em constante oscilação entre as duas posições.

A teoria Kleiniana assenta sobre a tese fundamental de Hanna Segal que pode ser dividida em duas partes: uma primeira que estabelece uma ligação entre a essência da criação estética e a resolução da posição depressiva; e uma segunda que define que a identificação do espectador com este processo é o principal fator na experiência estética. O foco principal desta investigação corresponde à primeira parte da tese fundamental de Segal, que se concentra nas motivações por detrás do impulso criativo e no modo como elas podem impactar o processo de criação. No entanto, o conceito de identificação inconsciente (nach-erleben) explorado por Hanna Segal na interação do espectador com a obra de arte, potencializa a questão da secundarização do conteúdo apresentada no capítulo anterior. Enquadrados neste sentimento de despriorização do conteúdo, os artistas analisados neste relatório, refletem no seu trabalho uma capacidade para criar narrativas abertas, que ao rejeitarem a representação vincada de conteúdo específico (tal como acontece na série NUM MAR DE NADA, por meio da seleção automática de memórias em permanência), proporcionam um território fértil para a identificação inconsciente do espectador.

É neste contexto que as contribuições de Segal, mas também de Stokes, Bion, e outros, são fundamentais para compreender de que modo estes elementos afetam os aspetos formais de uma obra de arte. O primeiro aspeto a considerar é a estruturação da dinâmica composicional da pintura que, independentemente do seu conteúdo, reflete o processo de resolução da posição depressiva ao apresentar uma reflexão sobre uma interação entre dois momentos na construção da narrativa. No entanto, reconhecer e estar consciente destes processos significa também que os mesmos não poderão surgir por meio de um processo criativo oscilante, que procura estabelecer um diálogo contínuo entre o artista e o seu meio. É neste momento do projeto autoral que se começa a questionar o impacto da consciencialização dos aspetos formais no desenvolvimento do trabalho prático.

Thinking involves the dismantling of previous views and theories, allowing the formation of new ideas. (Glover, N., 2009, pp.111-112)

2.2 A consciencialização dos aspetos formais

Se por um lado a consciencialização dos processos por detrás do impulso criativo é determinante para esta investigação e para quem pensa a arte pela ótica kleiniana, por outro, poderá também tornar-se esmagadoramente presente para quem cria arte consciente das motivações que o levam a fazê-lo.

No universo dos escritores de romances existem duas formas de construir uma história: pensar e escrever globalmente, aprofundando cada momento com a consciência do momento que virá a seguir; ou, pensar e escrever cronologicamente, onde cada momento é uma reação ao momento anterior. Em termos práticos, isto significa que o "escritor global" pensa primeiro a totalidade da sua história, consciente da estrutura que pretende para conduzir a narrativa na direção desejada. O "escritor cronológico", apesar de ponderar um possível destino, pensa apenas sobre o momento que escreve em relação aos momentos que escreveu. Inevitavelmente, ao conduzir a sua narrativa cronologicamente, o autor acaba por entrar em becos sem saída dos quais terá de sair. Pelo contrário, ao preparar a sua narrativa globalmente, o escritor constrói uma estrutura onde de um momento importante se salta para o próximo, sem permitir espaço para acasos (becos).

Ao estar consciente dos processos por trás do seu impulso criativo, o artista permite a automatização consciente de um processo artístico que deveria (talvez) permanecer inconsciente. Ao refletir sobre os aspectos formais que conduziram ao resultado final das suas criações, o artista define uma metodologia estruturante para a materialização das suas posições depressivas em obras de arte. Compreendendo que a posição depressiva se traduz no sentimento de culpa sentido pela destruição de um objeto e consequente vontade em restaurá-lo, o artista poderá manipular o seu processo criativo para cumprir com uma estrutura pré-estabelecida que reflete esses dois momentos. Esta automatização transforma o processo inconsciente de desconstrução e fragmentação do conteúdo psíquico, num processo consciente e repetitivo de aplicação de uma fórmula, sem permitir espaço para acasos. Nesse sentido, o processo criativo poderá perder o seu carácter dialogante entre o artista e o

seu meio, transformando o que deveria ser uma ação reativa, numa procura por uma globalidade predefinida.

Ainda assim, este estado consciente poderá ser positivo, se o artista se permitir a deambulação reativa, que inevitavelmente o levará a um beco sem saída. Este beco não deve ser compreendido como algo negativo, mas como uma oportunidade para rever as escolhas feitas e agir em conformidade. Tanto em termos práticos como metafóricos, o beco sem saída representa um momento de reflexão onde uma decisão deve ser tomada: voltar para trás ou encontrar uma saída alternativa. Pondera-se que um processo criativo que não apresenta becos sem saída, retira ao artista a oportunidade para ter um momento de pausa onde é possível refletir o passado, compreender o presente e definir o futuro.

O processo de criação (como é caracterizado neste projeto), passa pela desconstrução e fragmentação de resquícios de memória. Como referido anteriormente, entre a memória que instiga o pensamento e o resultado final da sua materialização, existe um longo processo de acumulação de camadas. Tal processo não deverá ser planeado. Todas as decisões são tomadas em relação à decisão anterior, impossibilitando qualquer tipo de estrutura pré-definida onde estas transformações ocorrem. Considera-se assim a possibilidade de que os aspetos formais que caracterizam a materialização do conteúdo da posição depressiva numa pintura, só poderão surgir inconscientemente, durante um ato criativo que é ele próprio inconsciente desses mesmos aspetos. A construção da pintura é na sua essência uma descoberta e contrariar aquela que é a sua natureza coloca em causa toda a pertinência do ato criativo.

Reconhece-se assim que a materialização inconsciente do conteúdo da posição depressiva resulta na criação de uma obra de arte que corresponde a um conjunto específico de aspetos formais. Por outro lado, uma aplicação prévia desses mesmos aspetos formais, sobre os quais será integrado o conteúdo da posição depressiva, resultará nisso mesmo: uma estrutura formal sobre a qual o conteúdo é despejado sem qualquer reflexão ou aprofundamento psíquico do mesmo.

Compreende-se assim que para além de reconhecer a posição depressiva como a essência que alimenta o impulso criativo e define a sua materialização, o objeto artístico deve refletir os mesmos processos mentais que caracterizam a resolução da posição depressiva, incorporando no seu núcleo, todas as fases de análise e reflexão do conteúdo psíquico. Da mesma forma

que a desconstrução e fragmentação do conteúdo da memória (associado ao conteúdo da PD) passam por diferentes fases, também a pintura deve espelhar esse mesmo espírito de descoberta, acumulando camadas sobre camadas, à procura do seu verdadeiro significado.

No fundo, considera-se que o processo criativo pode estar consciente de que a materialização do conteúdo da posição depressiva resulta em aspetos formais específicos, mas não deve procurar aplicá-los forçosamente. Pelo contrário, o seu objetivo deverá passar por se distanciar desta noção, procurando manter-se fiel a uma construção "cronológica" da imagem, que constrói e desconstrói reativamente, numa reflexão constante sobre o conteúdo da posição depressiva e o modo como este é desconstruído e materializado.

Esta reflexão torna-se particularmente evidente ao analisar as diferentes fases no processo de construção da pintura *BLAME IT ON THE FALLING SKY:*



Fig. 3 - Primeira fase do processo.

Óleo sobre linóleo.
160x120cm.

Num primeiro momento a construção da imagem estabelece uma relação íntima com o conteúdo da memória. No entanto, não reflete os diferentes momentos que definem a resolução da posição depressiva.



Fig. 4 - Segunda fase do processo

Óleo sobre linóleo
160 x 240cm

A pintura apresenta agora as mesmas dimensões que a obra *FIREFLIES* e procura emular a mesma estrutura de dois momentos distintos (o surgimento dos sentimentos negativos e destruição do objeto; e o reconhecimento dos danos e procura pela correção/reconciliação;

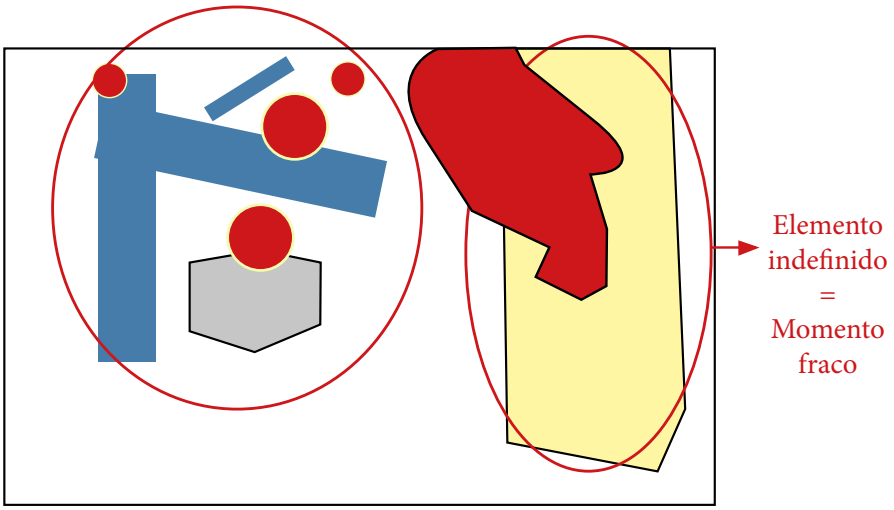


Fig. 5 - Simplificação abstrata do conteúdo da segunda fase

Ao contrário do que acontece na simplificação abstrata da pintura *FIREFLIES* (Fig. 1), a estrutura da pintura aqui referida não apresenta elementos suficientes para refletir a estrutura de dois momentos.



Fig. 6 - Terceira fase.

Óleo sobre linóleo
160 x 360cm

Ainda à procura de uma estrutura capaz de refletir os dois momentos distintos é adicionado um terceiro painel. Com esta disposição, a estrutura pictórica da imagem torna-se bastante semelhante à simplificação da pintura *FIREFLIES* apresentada na Figura 1.

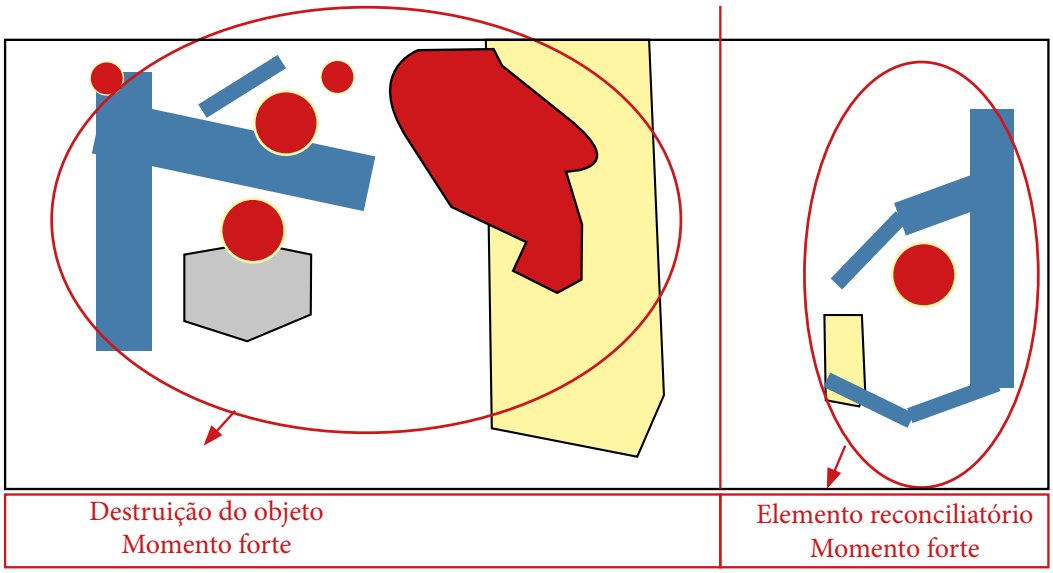


Fig. 7 - Simplificação abstrata do conteúdo da terceira fase

Através da Figura 7 é possível identificar dois momentos distintos, que dividem o espaço pictórico da imagem. Tal como acontece na simplificação abstrata da pintura *FIREFLIES* (fig. 1), também aqui o conteúdo do primeiro momento é divido em duas fases.

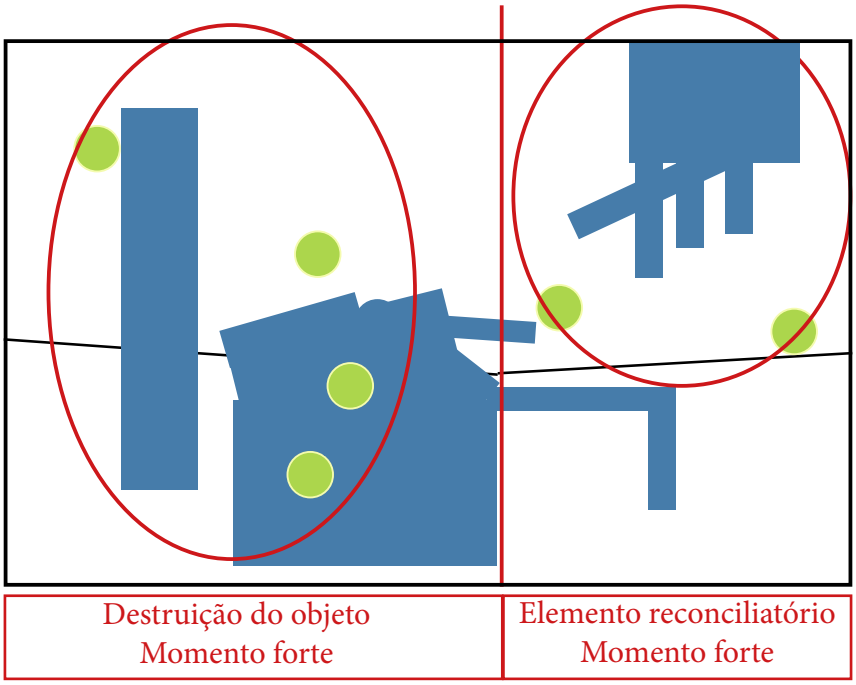


Fig. 1 - Simplificação abstrata do conteúdo da pintura *FIREFLIES*

As pinturas apresentam o mesmo conjunto de aspetos formais, refletindo dois momentos diferentes: o surgimento dos sentimentos negativos e destruição do objeto; e o reconhecimento dos danos e procura pela correção/reconciliação; Na renderização final da pintura *BLAME IT ON THE FALLING SKY* o primeiro momento de destruição do objeto é reforçado com elementos adicionais (Fig. 8).



Fig. 8 - Vieira Saraiva, *BLAME IT ON THE FALLING SKY,* 2023
Óleo sobre linóleo
160 x 120cm | 160 x 120cm | 160 x 120cm (tríptico)

Em retrospectiva, o resultado final deste longo processo de construção da imagem é uma pintura que, inconscientemente, sempre procurou replicar a estrutura alcançada anteriormente durante a materialização da pintura *FIREFLIES*. Mais do que procurar compreender a relação entre permanência da memória e a posição depressiva que alimenta o impulso criativo através do diálogo com o meio, *BLAME IT ON THE FALLING SKY* procurou cumprir com uma estrutura pre-estabelecida capaz de refletir os dois momentos que definem a resolução da posição depressiva.

Encontrar um equilíbrio entre o reconhecimento e compreensão dos processos por detrás do impulso criativo e o modo como eles operam e surgem inconscientemente durante a construção pictórica da imagem, parece assim fundamental para aqueles que procuram criar arte consciente das motivações que os levam a fazê-lo.

Reconhecendo nas imagens criadas, uma tendência para a construção de composições horizontais favoráveis à disposição pictórica dos dois momentos distintos que definem a resolução da posição depressiva, as pinturas que se seguiram procuraram retornar a um estado de deambulação reativa, manifestado em composições verticais, onde cada momento procura surgir em reação ao momento anterior.

Neste processo de descoberta, a memória continua a surgir como ponto de partida, desconstruindo e fragmentando o seu conteúdo em símbolos que habitam as composições pictóricas. No entanto, a estrutura composicional que define as duas primeiras pinturas é abandonada, para dar aso a um processo construtivo mais serendipitoso.



Fig. 9 - Vieira Saraiva, *THE WAVES AND I*
2023
Óleo sobre linóleo
160 x 120cm



Fig. 10 - Vieira Saraiva, *OVER NOTHING REAL*
2024
Óleo sobre linóleo
160 x 120 cm



Fig. 11 - Vieira Saraiva, *SETTING FIRE TO OUR INSIDES*
2024
Óleo sobre linóleo
160 x 120cm



Fig. 12 - Vieira Saraiva, *IN THE DARKNESS I WILL MEET MY CREATORS*
2024
Óleo sobre linóleo
160 x 120cm

Reconhecendo que a consciencialização dos aspetos formais pode ter um impacto negativo no processo criativo de um artista que cria arte consciente das motivações que o levam a fazê-lo, torna-se fundamental encontrar um equilíbrio entre a estrutura bifásica da posição depressiva que alimenta o impulso criativo e o modo como esta surge na sua materialização final.

Estas quatro pinturas (figs. 9, 10, 11, 12) procuram através da sua verticalidade quebrar a tendência para composições horizontais onde a leitura dos dois momentos acontece da esquerda para a direita. Apesar do impulso criativo continuar intimamente relacionado com a dinâmica da resolução da posição depressiva e a sua estrutura bifásica, a composição final não procura refletir os dois momentos que a caracterizam. No entanto, esta continua extremamente presente durante o processo de construção da imagem, onde o reconhecimento dos dois momentos desempenha um papel fundamental na compreensão e assimilação da memória e o seu significado.

Mais do que evidenciar a relação que Segal estabelece entre o impulso criativo e a posição depressiva, este projeto pretende explorar o papel da memória enquanto intermediário nesse processo. Nesse sentido, a construção de imagens a partir de memórias selecionadas com base no seu carácter de permanência, independentemente do conteúdo específico que representam, torna-se essencial. É esta independência do conteúdo que coloca a memória e a posição depressiva no mesmo plano de ação. Da mesma forma que a posição depressiva surge neste processo enquanto estrutura independente do seu conteúdo, também a memória influencia o ato criativo independentemente das especificidades do seu conteúdo.

No entanto, ao longo do processo criativo por detrás destas quatro pinturas denota-se um afastamento progressivo da ideia de uma memória pre--selecionada, aproximando-se de um impulso criativo que procura debruçar--se sobre posições depressivas mais recentes. O que resulta desta aproximação é um tipo de pintura que surge profundamente conectada ao seu conteúdo depressivo. Se antes, o papel do conteúdo era indiferente à compreensão do impulso criativo, agora, ao agir como impulsionador do ato criativo, torna-se central. Antes, a pintura surgia duma reflexão sobre a permanência da memória e procurava refletir na sua estrutura a dinâmica bifásica da resolução da posição depressiva. Agora, a pintura surge duma reflexão sobre o conteúdo e procura ilustrar as suas especificidades numa narrativa conteúdo-orientada, resultando num processo criativo completamente diferente do anterior.

A superiorização do conteúdo atinge o seu expoente máximo na materialização da pintura *I NEED NEW WAYS* (fig. 18 - p.57) e tem implicações diretas sobre o processo de construção da imagem pictórica.

A pintura *I NEED NEW WAYS* resulta do reconhecimento do impacto negativo que a consciencialização dos aspetos formais pode ter no processo criativo, e por isso, procura recuperar o diálogo entre o artista e o seu meio, possibilitando um estado de oscilação reativa durante a construção da imagem. Este processo torna-se evidente durante a análise das diferentes fases que definiram a sua materialização. No entanto, estas fases revelam também as consequências dum processo criativo que procura abordar conteúdo depressivo recente, sem este ter sido antes digerido, compreendido e assimilado pela memória. O que deste processo resulta é uma construção pictórica demasiado fixada no conteúdo específico que procura representar, transformando-se numa representação visual de um pensamento.

Nesse sentido, as primeiras versões da pintura (Figs. 13, 14, 15 e 16) apresentam-se como ilustrações de uma ideia, onde o conteúdo é pensado e explorado pictoricamente, com o objetivo de construir uma narrativa idealizada. Este processo criativo distancia-se do objetivo deste projeto, onde mais do que procurar a representação de conteúdo específico, interessa refletir sobre o impulso criativo e os aspetos formais que o influenciam..

A memória surge neste processo enquanto elemento intermediário que, ao apresentar a mesma independência do conteúdo, funciona como uma ponte que conecta a posição depressiva ao impulso criativo. Nesse sentido, explorar posições depressivas recentes significa desconsiderar o papel da memória na digestão e assimilação do conteúdo, resultando num produto artístico que ignora as características formais que definem a posição depressiva e a memória, para se focar apenas numa representação conteúdo-orientada.

A questão que se levanta é se o processo de fragmentação e desconstrução do conteúdo da posição depressiva pode acontecer sem a ajuda da memória enquanto ponte. Na prática, isto significaria que apesar de conseguir reconhecer o conteúdo específico da posição depressiva, o artista está consciente do papel fundamental que esta (PD) desempenha no impulso criativo, independentemente das particularidades desse conteúdo.



Fig. 13
I NEED NEW WAYS
1ª versão
Óleo sobre linóleo
160 x 120cm



Fig. 14
I NEED NEW WAYS
2ª versão
Óleo sobre linóleo
160 x 240cm



Fig. 15
I NEED NEW WAYS
3ª versão
Óleo sobre linóleo
160 x 240cm



Fig. 16 - *I NEED NEW WAYS* - 4ª versão
Óleo sobre linóleo, 160 x 240 cm



Fig. 18 - Vieira Saraiva, *I NEED NEW WAYS*
2024
Óleo sobre linóleo
160 x 240 cm

No fim, a materialização final da pintura *I NEED NEW WAYS* procura desconstruir e abstracionar o conteúdo das versões anteriores, priorizando a coesão plástica da imagem. A estrutura bifásica, evitada na construção das pinturas anteriores, ressurge aqui como resultado de uma imagem que é construída e destruída de forma reativa.

Este capítulo estabelece duas reflexões importantes sobre a aplicação da teoria Kleiniana neste projeto:

- Para quem pensa a criação artística através da perspetiva Kleiniana, é fundamental estar consciente da estrutura bifásica que caracteriza a resolução da posição depressiva e do impacto que esta tem nos aspetos formais do impulso criativo. No entanto, é importante evitar uma aplicação forçada desta estrutura, procurando sempre um processo criativo que permita espaço para a construção e desconstrução reativa da imagem.

- A memória surge neste processo enquanto ponte que conecta a posição depressiva ao impulso criativo. Nesse sentido, a memória auxilia a digestão e assimilação do conteúdo depressivo para que a sua materialização ultrapasse a representação do conteúdo e procure traduzir todas as pequenas dimensões que caracterizam o mundo interior do artista e que por isso o impelem a criar. Enquanto elemento de auxílio, a memória desempenha um papel importante que poderá ser ultrapassado se o artista reconhecer e interiorizar a influência da posição depressiva sobre o impulso criativo, independentemente das especificidades do seu conteúdo.



Capítulo III

3.1 A identificação dos aspetos formais noutros autores

Reconhecendo a figuração enquanto principal território de ação prática deste projeto, define-se enquanto característica fundamental para a seleção dos artistas, a criação de imagens figurativas. Assim, com os artistas que este relatório pretende apresentar, procura-se acima de tudo, estabelecer uma compreensão geral do modo como estes aspetos formais podem ser identificados em diferentes processos criativos de uma obra de arte figurativa. Nesse sentido, interessa apresentar um grupo de artistas variado, com diferentes tipos de recursos tecnológicos e cujos períodos de criação se estendem por diferentes épocas. Desta forma, em cada artista serão reconhecidos diferentes modos de materialização dos aspetos formais, compreendendo e assimilando as suas diferentes manifestações processuais, plásticas e estruturais.

Apesar do foco em imagens com conteúdo figurativo, este não será abordado psicanaliticamente, procurando pelo contrário, reverter toda a análise para questões de impulso e processo criativo, refletidas nos aspetos formais de cada obra. Para tal, pretende-se uma análise composicional das obras, acompanhada pelo contexto processual do seu desenvolvimento e, quando possível, pelo pensamento do artista (falado ou escrito).

Procurando justificar a seleção feita, pretende-se evidenciar cinco manifestações diferentes dos aspetos formais no processo criativo, identificáveis neste conjunto de três artistas mas também noutros. Esta seleção específica baseia-se na convicção de que nestes artistas se encontram os melhores exemplos daquilo que se pretende evidenciar, tornando a compreensão e assimilação das ideias o mais elucidativa possível. Assim, propõe-se a organização das obras artísticas analisadas em três categorias diferentes:

> Categoria 1 - Aquelas onde é possível identificar a presença de aspetos formais, como a estrutura bifásica **e/ou** a secundarização do conteúdo, na materialização final do objeto artístico.
>
> Categoria 2 - Aquelas onde é possível identificar a presença de aspetos formais, como a estrutura bifásica **e/ou** a secundarização do conteúdo, nas diferentes fases do processo de construção do

objeto artístico ou no próprio diálogo e pensamento do artista.
Categoria 3 - Aquelas onde **não** é possível identificar a presença de aspetos formais, como a estrutura bifásica **e/ou** a secundarização do conteúdo, na materialização final do objeto artístico e **não** é possível aceder ao processo criativo ou diálogo e pensamento do artista.

Para melhor compreensão do modo como estas categorias se podem organizar, considera-se enquanto termo de comparação, que as pinturas *FIREFLIES* (fig. 2) e *BLAME IT ON THE FALLING SKY* (fig. 8) apresentam, na sua materialização final e de forma explícita, uma estrutura bifásica que reflete a dinâmica da resolução da posição depressiva, e que por meio da seleção automática de uma memória em permanência, secundariza o papel do conteúdo enquanto motivador do impulso criativo. Desta forma, enquadram-se na categoria 1.

As pinturas *THE WAVES AND I* (fig. 9)*, OVER NOTHING REAL* (fig. 10)*, SETTING FIRE TO OUR INSIDES* (fig. 11) e *IN THE DARKNESS I WILL MEET MY CREATORS* (fig. 12), procuram evitar a aplicação forçosa da estrutura bifásica na sua materialização final. No entanto, ao analisar as diferentes fases de construção de cada imagem, reconhece-se o elemento da memória em permanência como fundamental no processo de construção do objeto artístico, motivando uma reflexão sobre a estrutura bifásica da posição depressiva que lhe está associada, mesmo que esta não se materialize explicitamente no objeto final. Assim e reconhecendo o papel da memória enquanto ponte neste processo, identifica-se também a secundarização do conteúdo na motivação por detrás do impulso criativo. Desta forma, e compreendendo o impacto destes aspetos no processo de construção dos objetos artísticos, enquadram-se na categoria 2.

A pintura *I NEED NEW WAYS* (fig. 18) acaba por apresentar na sua materialização final uma estrutura composicional que reflete os dois momentos da resolução da posição depressiva. No entanto, é importante denotar que ao desconsiderar a seleção automática de uma memória, o processo criativo desta pintura contraria a secundarização do conteúdo, tornando-o o principal motivador por detrás do impulso criativo. Apesar disso, ao apresentar uma

estrutura bifásica, enquadra-se na categoria 1.

Tratando-se de um projeto autoral que procura reconhecer a presença destes aspetos formais na concepção pictórica de imagens, todas as pinturas realizadas refletem essa vontade nas diferentes fases do processo de construção do objeto artístico ou no próprio aprofundamento do diálogo e pensamento. Assim, todas as pinturas realizadas para este projeto são caracterizadas pela presença destes aspetos no processo criativo, enquadrando-se de alguma maneira na categoria 2.

A análise que define esta categorização é possível de executar enquanto artista que reflete sobre o seu próprio processo mental, mas também enquanto analista externo, que se debruça sobre o processo criativo por detrás de um objeto artístico (quando este se encontra disponível e pode ser analisado). Assim, os exemplos que se seguem procuram classificar diferentes tipos de objetos artísticos e processos criativos nas respetivas categorias, elucidando como os aspetos formais podem ser identificados e reconhecidos por meio de uma análise externa.

Ruprecht von Kaufmann (n. 1974)

Ruprecht von Kaufmann surge neste projeto enquanto principal referência plástica e processual destacando-se a apropriação do linóleo enquanto suporte de pintura, uma técnica explorada pelo artista alemão. Esta possibilita a exploração plástica de diferentes dimensões pictóricas, como a sobreposição abundante de camadas ou a sua remoção - processos aditivos e subtrativos cruciais durante a materialização fragmentada das camadas que definem a memória.

No vasto portfólio de trabalho apresentado por Kaufmann ao longo das duas últimas décadas, é possível identificar múltiplas pinturas onde os aspetos formais da posição depressiva definem o processo criativo e a estrutura da composição pictórica. Nesse sentido, é fundamental observar e analisar o resultado das materializações finais de Kaufmann, mas também as diferentes fases do processo de construção do objeto artístico e o próprio diálogo e pensamento do (e sobre o) artista:

> O ponto de partida das sequências oníricas da memória de Ruprecht von Kaufmann e dos supostos mundos de fantasia são experiências reais e ambientes reais; as suas pinturas são confrontos com a realidade e os seus modos de representação, composição e estilo de pintura distorcem e obscurecem a sua interpretação, mas também geram reações emocionais.[25]

Apesar da estrutura bifásica poder ser facilmente identificada na composição pictórica de uma imagem, a secundarização do conteúdo neste processo nem sempre é reconhecível. Para tal, é importante compreender a origem do conteúdo explorado por Kaufmann, a relação com a memória e a sua

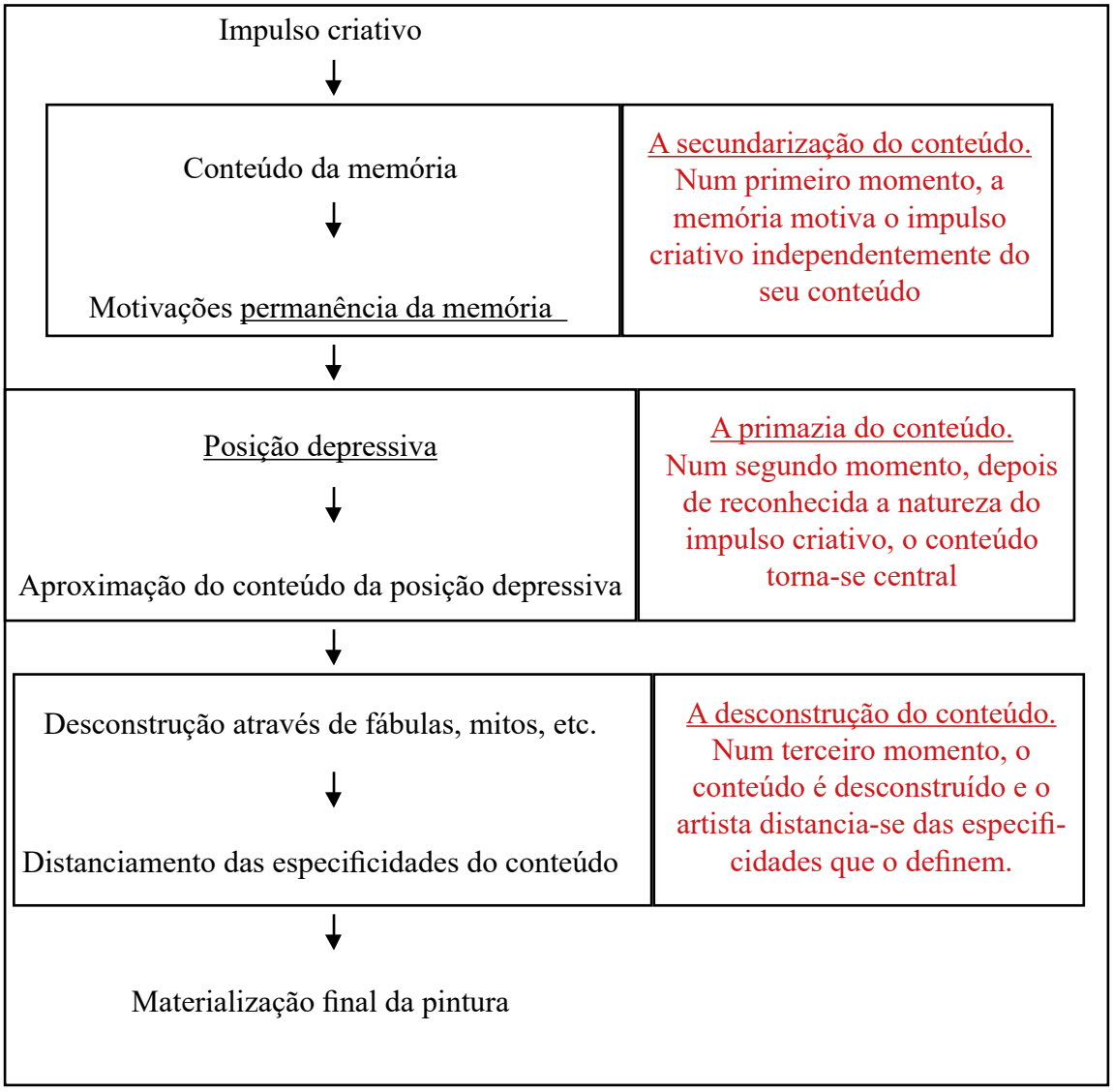
---

25 Tradução livre. Ver original: *"The starting point for Ruprecht von Kaufmann's dream-like memory sequences and supposed fantasy worlds are actual experiences and actual environments; his paintings are confrontations with reality. Their modes of representation, composition, and painting style distort and obscure their interpretation but also generate emotional reactions."* (Hausmann, B., 2020, p.4)

materialização fragmentada. Neste processo, muito do conteúdo explorado pictoricamente por Ruprecht von Kaufmann é pensado através de uma relação íntima que se estabelece entre o conteúdo da sua experiência pessoal e diferentes modos de comunicação narrativa como mitologias, fábulas, lendas, ou folclore.

Desta forma, apesar do conteúdo motivar o impulso criativo, este é desconstruído e pensado com o auxílio de outras formas de comunicação narrativa, que distanciam o artista das especificidades que caracterizam e definem o seu conteúdo pessoal, tornando-o mais universal e, consequentemente, mais fácil de assimilar. Considera-se assim que a secundarização do conteúdo pode ocorrer durante o processo de desconstrução da pintura, perdendo a sua importância e especificidade, mesmo quando este se apresenta, num primeiro momento, como principal motivador do impulso criativo. (Esquema 6).

(Esquema 6)



Estas considerações são importantes porque colocam em evidência a possibilidade de um artista aplicar estes processos sem a presença da memória enquanto elemento auxiliador, reconhecendo diretamente a natureza do seu impulso criativo e compreendendo a relação que este estabelece com os aspetos formais da posição depressiva. Kaufmann reforça estas ideias quando diz:

> Quando eu pinto, estou interessado em contar histórias de experiências que são tanto individuais quanto universais [...] e é por isso que as cabeças dos personagens nas minhas telas estão borradas, apagadas, cobertas: eu não quero que minhas figuras sejam retratos de um assunto específico, mas sim arquétipos.[26]

Compreende-se assim que a secundarização do conteúdo na obra de Ruprecht von Kaufmann ocorre principalmente durante o terceiro momento apresentado no esquema 6, através da desconstrução do conteúdo através de narrativas universais. Outro factor a considerar durante a identificação dos aspetos formais nas obras de Kaufmann é o próprio processo construtivo da narrativa, colocado em prática pelo pintor alemão e que procura ir além da mera ilustração de uma ideia.

> Outro aspecto que vai contra a natureza puramente narrativa do trabalho de Ruprecht von Kaufmann é a ausência de um conceito completamente elaborado antes de começar a trabalhar. Ele começa com uma ideia vaga que o guia. Somente no decorrer do processo de pintura fica claro do que se trata o quadro. O próprio artista gosta de se referir ao princípio da "serendipidade", significando observar algo por acaso que você não estava procurando, mas que se revela uma descoberta nova e surpreendente. Este princípio é refletido no processo criativo artístico de Ruprecht von Kaufmann, que avança livremente de uma ideia para a próxima sem um conceito geral em mente.[27]

---

26 Tradução livre. Ver original: *"When I paint, I'm interested in telling stories of experiences that are both individual and universal [...] and that's why the heads of the characters in my canvases are blurred, erased, covered: I do not want my figures to be portraits of a specific subject but rather archetypes"*. Ruprecht von Kaufmann, 2018, em "A conversation with Ruprecht Von Kaufmann in front of "Schiffbruch mit Wolf""

27 Tradução livre. Ver original: "*Another aspect that runs counter to the purely*

O próprio processo criativo de Kaufmann recusa uma representação concreta do conteúdo, apresentando muito pouco planeamento prévio. Pelo contrário, o artista alemão apropria o conceito de serendipidade para definir um processo de construção pictórica que procura acima de tudo alimentar-se do acaso. Esta ideia de começar com uma ideia vaga que se torna clara com o decorrer do processo de pintura reflete o processo de desconstrução de uma memória que elucida a posição depressiva que lhe está associada. Desse processo, surgem imagens que não procuram a representação de conteúdo específico, mas onde é possível identificar uma estrutura bifásica, que nasce através de uma constante oscilação entre dinâmicas construtivas e destrutivas, que estabelecem um diálogo entre o artista e o seu meio.



Fig. 19 - Ruprecht von Kaufmann, *SAVE ME,* 2017
Óleo e colagem sobre linóleo
160 x 205 cm

---

narrative nature of Ruprecht von Kaufmann's work is the absence of a fully fleshed-out concept before setting to work. He begins with a vague idea that he allows to guide him. Only in the course of the painting process does it become clear what the painting is all about. The artist himself likes to refer to the principle of "serendipity", meaning observing something by chance you weren't looking for, but which turns out to be a new and surprising discovery. This very principle is reflected in the creative artistic process of Ruprecht von Kaufmann, who freely proceeds from one idea to the next withou an overarching concept in mind (Volz, S., 2020, p.32)



Fig. 20 - Ruprecht von Kaufmann, *DER ZYKLOP,* 2015
Óleo e sobre linóleo
155 x 200 cm



Fig. 21 - Ruprecht von Kaufmann, *XERXES,* 2015
Óleo e colagem sobre linóleo
165 x 200 cm







Figs. 22, 23, 24 - Análise e identificação da estrutura de dois momentos enquanto elemento recorrente nas pinturas de Ruprecht von Kaufmann

As características formais identificáveis nestas pinturas, revelam a presença de uma estrutura bifásica que reflete a dinâmica da resolução da posição depressiva. Mais do que isso, a desconstrução do conteúdo por meio das diferentes estratégias práticas implementadas por Kaufmann, transforma o seu conteúdo específico em conteúdo universal. Este processo conduz à secundarização do conteúdo na materialização final das pinturas, resultando desta uma figuração 'abstrata' onde dificilmente se reconhece uma narrativa tangível e concreta. Distinguem-se dois momentos na estrutura composicional de cada pintura, exacerbados pelas características que definem os seus elementos. Apesar de se reconhecer na figura 19 uma oposição de forças entre a estaticidade e o movimento, esta existe dentro narrativa pictórica[28] da imagem independentemente do conteúdo específico nela representado. Esta oposição de forças define-se através de linhas e contra-linhas, equilíbrios e desiquilíbrios, cores complementares, contrastes, ações e ações reativas. Em conjunto, todos estes factores inserem estas pinturas na categoria 1, por simultaneamente apresentarem uma estrutura bifásica na sua materialização final e a secundarização do conteúdo narrativo.

Sendo estes aspetos inerentes ao processo mental por detrás da criação artística, podem refletir-se não só durante a idealização de um único objeto artístico mas também na estrutura de uma possível série onde este se insere. O trabalho de Ruprecht von Kaufmann sugere essa possibilidade através da análise da seguinte série realizada em 2004:

28 Compreende-se enquanto "narrativa pictórica" aquilo que acontece na pintura pictoricamente. Pictórica porque é puramente visual, fala sobre os elementos da pintura sem pensar o conteúdo que representam. Narrativa porque não é sobre o que esses elementos são, mas sobre as ações que desenpenham pictoricamente. Ver Paul Ingbretson - Pictoral "Narrative" - 213 (https://www.youtube.com/watch?v=x-ZSfm-T03vU&list=LL&index=68)



Fig. 25 -
Ruprecht von Kaufmann, *Two cripples,*
2004, Óleo, cera e pigmento sobre painél,
40 x 30cm



Fig.26 -
Ruprecht von Kaufmann, *Suitcase,*
2004, Óleo, cera e pigmento sobre painél,
40 x 30cm



Fig. 27 - Ruprecht von Kaufmann, *Hey Caravaggio,*
2004, Óleo, cera e pigmento sobre painél, 40 x 30cm



Fig. 28 - Ruprecht von Kaufmann, *Cerberi,*
2004, Óleo, cera e pigmento sobre painél, 150 x 250cm



Fig. 29 - Ruprecht von Kaufmann, *All The World is Green,*
2004, Óleo, cera e pigmento sobre painél, 150 x 250cm



Fig. 30 - Ruprecht von Kaufmann, *Kopflos,*
2005, Óleo, cera e pigmento sobre painél, 180 x 300cm

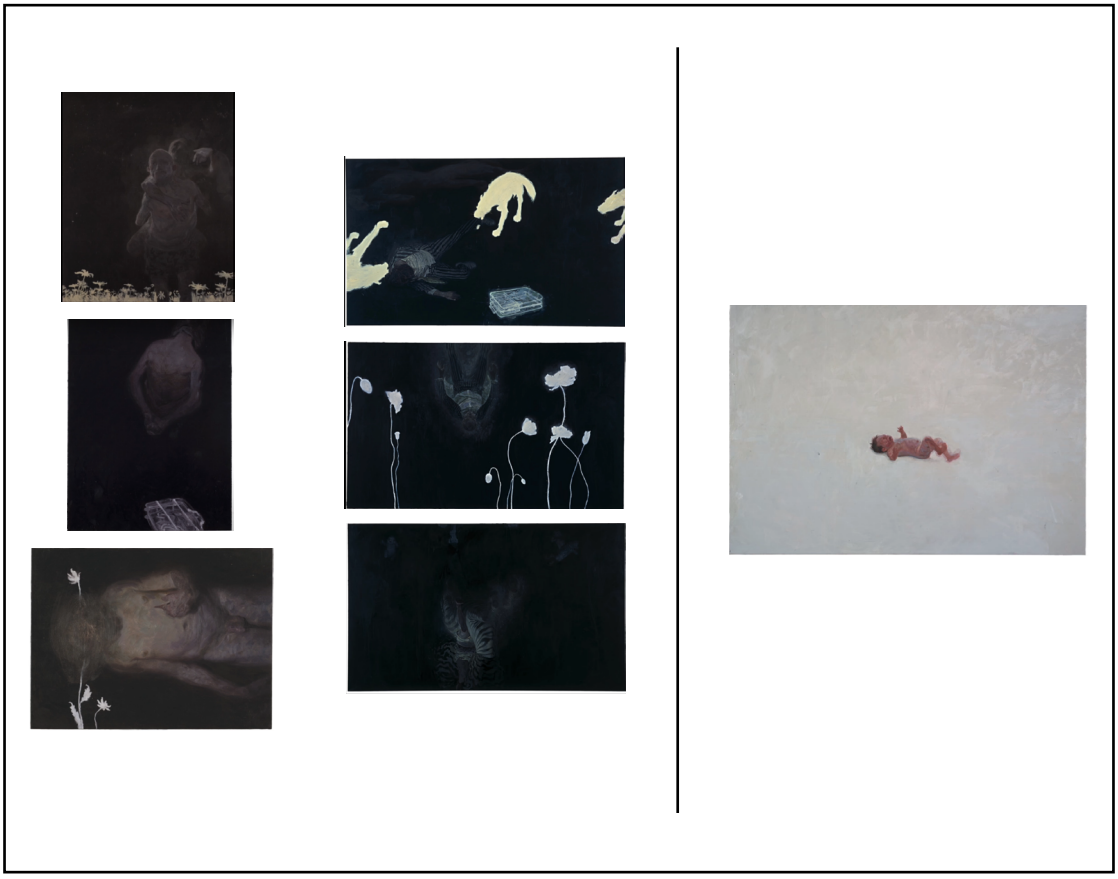


Fig. 31 - Ruprecht von Kaufmann, *Neaunfang,*
2005, Óleo, cera e pigmento sobre painél, 150 x 210cm

Mais do que refletir sobre a estrutura composicional ou o conteúdo narrativo específico representado em cada pintura, interessa analisar a série no seu todo, como um reflexo da estrutura bifásica da resolução da posição depressiva. Sem procurar compreender o significado do conteúdo figurativo de cada pintura, identifica-se uma clara distinção entre as primeiras seis pinturas a negro e a última a branco (esquema 7). Estes aspetos formais que definem a estrutura bifásica da série são independentes do conteúdo figurativo nela representado. Assim, o processo mental que considera as duas fases que definem a resolução da posição depressiva pode ser identificado, não nos objetos artísticos individuais, mas na relação que estes estabelecem entre si.

Reconhecendo a obra de arte como um veículo de expressão através do qual o artista reflete sobre as suas ânsias, é possível considerar que essas reflexões se podem traduzir, não só num único objeto artístico, mas também numa série de objetos. Desta forma, do processo mental que reflete sobre a

(Esquema 7)



Série apresentada por Ruprecht von Kaufmann em 2004
inspirada na mitologia de Orfeu

estrutura bifásica da resolução da posição depressiva, resultará um ato criativo definido por essa mesma dinâmica, independentemente da magnitude em que se apresenta. Por estas razões, esta série enquadra-se na categoria 1 ao apresentar uma estrutura bifásica na construção do seu todo e por secundarizar a importância do conteúdo específico através da mitologia (referência ao mito de Orfeu visível nos títulos das obras e referida por Kaufmann em palestras[29]).

29 Ver: https://www.youtube.com/watch?v=odb_j855EUY&t=1199s

Käthe Kollwitz (1867-1945)

O exemplo de Kollwitz apresenta-se com um grande interesse analítico, não só pela natureza das temáticas tratadas (que refletem um constante estado de reflexão política e social mas também pessoal), mas acima de tudo, pela natureza técnica e plástica do seu processo criativo que possibilita uma análise aprofundada das diferentes fases de construção da imagem e do processo mental que a acompanha.

O processo de construção das imagens que complementam o ciclo *"Peasants War"* revela uma constante oscilação entre diferentes composições pictóricas. É durante este processo que a artista manipula os aspetos formais da imagem, alterando a dinâmica da estrutura composicional, ao mesmo tempo que mantêm o conteúdo enquanto motivador do impulso criativo.

Para análise deste processo apresenta-se o ciclo *"Peasant Wars":*



Fig. 32- Käthe Kollwitz, *Uprising,* 1899.
Gravura que inspira a série.
Gravura em linha, ponta-seca, água-tinta, água-forte com pincel, lixa, alguma roleta.
29 x 32cm



Fig. 33 - Käthe Kollwitz, *The Ploughmen*, 1907
Primeia folha do ciclo
Gravura em linha, ponta-seca, água-tinta, reservagem, lixa, feixe de agulhas e terra macia com impressão de papel de transferência Ziegler. 31 x 45cm



Fig. 34 - Käthe Kollwitz, *Raped* , 1907.
Segunda folha do Ciclo
Gravura em linha, ponta-seca, lixa, reservagem e terra macia com impressão de tecido e papel de transferência Ziegler. 20 x 52cm



Fig. 35 -
Käthe Kollwitz, *Sharpening the Scythe, 1908*
Terceira folha do ciclo
Gravura em linha, ponta-seca, lixa, água-tinta e terra macia com impressão em papel verge e papel de transferência Ziegler. 29 x 29cm



Fig. 36 -
Käthe Kollwitz, *Arming in a vault, 1906*
Quarta folha do ciclo
Gravura bicolor com gravura em linha, ponta-seca, água-tinta e terra macia com impressão de papel de transferência Ziegler. 49 x 32cm



Fig. 37 -
Käthe Kollwitz, *Charge, 1903*
Quinta folha do ciclo
Gravura em linha, ponta-seca, reservagem e terra macia com impressão de dois tecidos e papel de transferência Ziegler. 51 x 59cm



Fig. 38 -
Käthe Kollwitz, *Battle Field, 1907*
Sexta folha do ciclo
Gravura em linha, ponta-seca, água-tinta, lixa e terra macia com impressão de papel vergê e papel de transferência Ziegler.
41 x 53cm



Fig. 39 -
Käthe Kollwitz, *The Prisioners, 1908*
Sétima folha do ciclo
Gravura em linha, ponta-seca, lixa e terra macia com impressão de tecido e papel de transferência Ziegler.. 42 x 32cm

Compreender a construção da série pelo seu todo é importante, mas ao contrário da análise anterior ao trabalho de Ruprecht von Kaufmann, o trabalho de Kollwitz proporciona a possibilidade de observar com especial destaque o processo de construção das gravuras finais que completam o ciclo. Para análise, apresenta-se a gravura *"Sharpening a Scythe"* (fig. 35), cuja evolução é relatada e aprofundada pelo Departamento de Gravuras e Desenhos do Museu Städel na sua reflexão sobre a obra:

> Kollwitz desenvolveu a imediatez das suas composições em várias etapas: por meio de estudos detalhados da natureza, designs de composição, mas também gravuras que ela revisou à mão. Às vezes, ela gravava uma placa inteira apenas para rejeitá-la e começar de novo. O 'making-of' da gravura "Sharpening the Scythe" documenta de forma marcante esse processo. Na terceira imagem na "Peasants War", ela representa um ponto crucial na narrativa do ciclo: o momento em que a protagonista decide seguir o caminho da revolta sangrenta. Levou quase um ano para Kollwitz chegar à composição final para esta obra. Ela começou

> com uma figura alegórica: a Inspiração sussurrando a ideia de uma revolta no ouvido da mulher camponesa. Depois, a artista reduziu gradualmente essa composição simbolística ao seu conteúdo psicológico. No final, tudo o que vemos é o rosto da mulher enquanto ela faz uma pausa no trabalho de afiar sua foice, como um close-up em um filme. Seus olhos semicerrados refletem a sua resolução assassina em toda a sua força.[30]

Esta documentação do processo por detrás da gravura *"Sharpening a Scythe",* demonstra como apesar da claridade com que Kollwitz define a mensagem que quer transmitir, apresenta uma maior dificuldade em definir o modo como a transmite. Mais do que definir o conteúdo narrativo da mensagem, Kollwitz passou um ano à procura da melhor forma de o traduzir pictoricamente. Nesse sentido, é interessante refletir sobre a primeira composição executada, onde Kollwitz apresenta duas figuras (Fig. 40). Independentemente do conteúdo específico associado à interação entre as duas figuras, esta composição (e o pensamento que a motiva) estabelece uma relação de dois momentos, refletindo a estrutura bifásica de uma resolução da posição depressiva, onde um primeiro momento motiva o segundo. Esta relação entre os dois elementos da pintura existe, independentemente do conteúdo que lhes está associado. Conteúdo esse que, no caso de Kollwitz, é fundamental para compreender a motivação por detrás do impulso criativo.

Apesar da secundarização do conteúdo não ser identificável no trabalho de Kollwitz, é possível, numa primeira instância do processo criativo,

---

30 Tradução livre. Ver original: *"Kollwitz developed the immediacy of her compositions in several stages: by way of detail studies from nature, composition designs, but also prints she revised by hand. She sometimes etched an entire printing plate only to reject it and begin anew. The 'making-of' the etching "Sharpening the Scythe" strikingly documents this process. The third image in the "Peasant War", it represents a key turning point in the cycle's narrative: the moment in which the protagonist decides to go the way of bloody revolt. It took Kollwitz nearly a year to arrive at the final composition for this work. She began with an allegorical figure: Inspiration whispering the idea of an uprising into the peasant woman's ear (inv. no. SG 3345, SG 4224, SG 4344). Then the artist gradually reduced this symbolistic composition to its psychological content. In the end all we see is the woman's face as she pauses in the work of sharpening her scythe, like a close-up in a film. Her sequinting eyes mirror her murderous resolve in all its force." (*https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/sharpening-the-scythe)



Fig. 40 -
Käthe Kollwitz, *Inspiration*, versão inicial rejeitada da terceira folha do ciclo
"Peasants War". 1904.
Gravura em linha, ponta-seca, lixa e terra macia, revisada com lápis e giz.
56 x 29cm.



Fig. 41 -
Käthe Kollwitz, *Woman with Scythe,* segunda versão rejeitada da terceira folha para o ciclo "Peasants War", 1905.
Gravura em metal e ponta-seca, lixa e terra macia com impressão de tecido, retrabalhada com pincel, caneta e tinta preta.



Fig. 42 -
Käthe Kollwitz, *Sharpening the Scythe*,
quinta prova da terceira folha, 1905,
Gravura em linha, ponta-seca, lixa, água-tinta, linhas de agulha e terra macia com impressão em papel vergê e papel de transferência Ziegler. 29 x 29cm



Fig. 43 -
Käthe Kollwitz, *Sharpening the Scythe, 1908*
Terceira folha do ciclo
Gravura em linha, ponta-seca, lixa, água-tinta e terra macia com impressão em papel verge e papel de transferência Ziegler. 29 x 29cm

reconhecer uma composição simbólica que reflete a estrutura bifásica que define a resolução da posição depressiva. Reconhecendo esta primeira versão como um momento fundamental no processo de construção da composição final, compreende-se que apesar das versões seguintes (figs.41, 42, 43) abandonarem a estrutura de dois momentos, esta esteve sempre presente no pensamento e impulso criativo que iniciou o processo.

Mesmo que motivada por uma vontade de representar conteúdo específico, a estrutura bifásica da resolução da posição depressiva influencia o modo como esse conteúdo é pensado, organizado e materializado ao longo do processo criativo. Nesse sentido, reconhece-se que no processo de construção da gravura *"Sharpening a Scythe",* a estrutura bifásica da resolução da posição depressiva pode ter implicações no impulso e processo criativo sem se apresentar explicitamente nos aspetos formais da composição final.

Assim, apesar de não apresentar enquanto característica a secundarização do conteúdo, a gravura *"Sharpening a Scythe",* enquadra-se na categoria 2 ao demonstrar no seu processo de construção, a indicação de uma estrutura bifásica que influencia o pensamento e materialização do objeto artístico.

Edgar Degas (1834-1917)

O trabalho do impressionista francês surge neste contexto para apresentar uma perspetiva diferente sobre o modo como estes aspetos formais podem influenciar o pensamento e processo criativo de um artista. Conhecido pelas suas representações de bailarinas, cavalos de corrida e cenas do quotidiano parisiense, Degas esteve associado ao movimento impressionista embora preferisse autodenominar-se como independente.

Perante o objetivo deste relatório de projeto, interessa pensar a pintura de Edgar Degas a partir do conteúdo representado e o modo como o valor deste pode ser interpretado com base nas próprias palavras deixadas pelo artista e através de uma análise objetiva do seu processo criativo. Nesse sentido, reconsidera-se o conceito de "narrativa pictórica" apresentado por Paul Ingbretson[31], onde uma narrativa é reconhecida e compreendida como uma descrição de acontecimentos organizados sequencialmente.

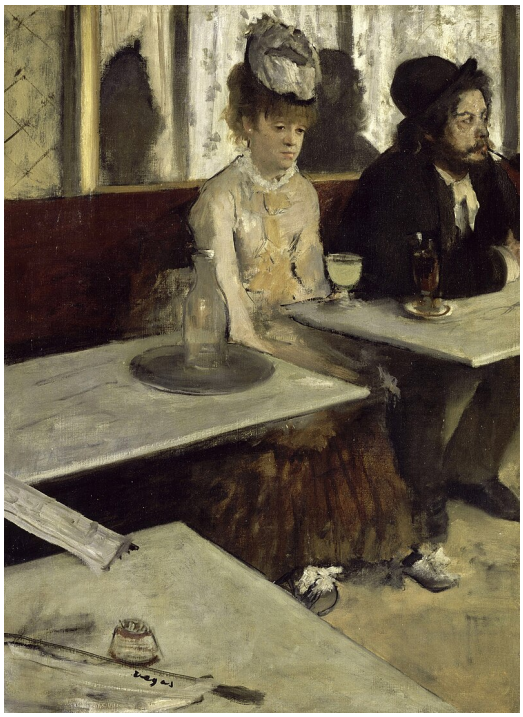


Fig. 44 - Edgar Degas,
L'Absinthe, 1876
Óleo sobre tela
92 x 68cm

31 Ver: Paul Ingbretson - Pictoral "Narrative" - 213 (https://www.youtube.com/watch?v=xZSfm-T03vU&list=LL&index=68)

Ingbretson começa por estabelecer uma distinção clara entre a narrativa "anedótica" e a narrativa "pictórica", diferenciando entre as ações das personagens representadas e as ações dos elementos abstratos que definem a composição. Na pintura *L'Absinthe* (fig.44), uma descrição da narrativa anedótica procura refletir sobre os comportamentos e ações das pessoas representadas, atribuindo-lhes emoções e sentimentos carregados de significado. Neste sentido, trata-se de uma análise completamente focada no conteúdo figurativo tangível da imagem, aproximando-se da abordagem psicanalítica explorada por Freud.

Por outro lado, pensar a pintura *L'Absinthe* (fig.44), através de uma análise que procura refletir sobre aquilo que acontece na imagem pictoricamente, isto é, de um modo puramente visual, significa secundarizar completamente o conteúdo "anedótico" que esta representa.

É nesse contexto que Ingbretson inicia uma análise composicional das obras de Degas, compreendendo que apesar de apresentarem uma representação figurativa do mundo, o conteúdo não é particularmente importante.

Na pintura *Aux courses en province* (fig.45), Ingbretson reflete sobre a superficialidade do tema representado, focando a sua atenção sobre o modo



Fig. 45 -
Edgar Degas, *Aux courses en province,* 1869
Óleo sobre tela, 36 x 55cm

como Degas decidiu representá-lo (não o quê, mas como). Assim, destaca-se a divisão da imagem em 2 grandes partes: a metade superior da pintura caracterizada pela sua luminosidade, que se reparte em elementos mais pequenos e invade o espaço pictórico da metade inferior da pintura; esta, caracterizada por tonalidades mais escuras que por sua vez se repartem também e começam a invadir a metade superior do espaço pictórico (fig.46).

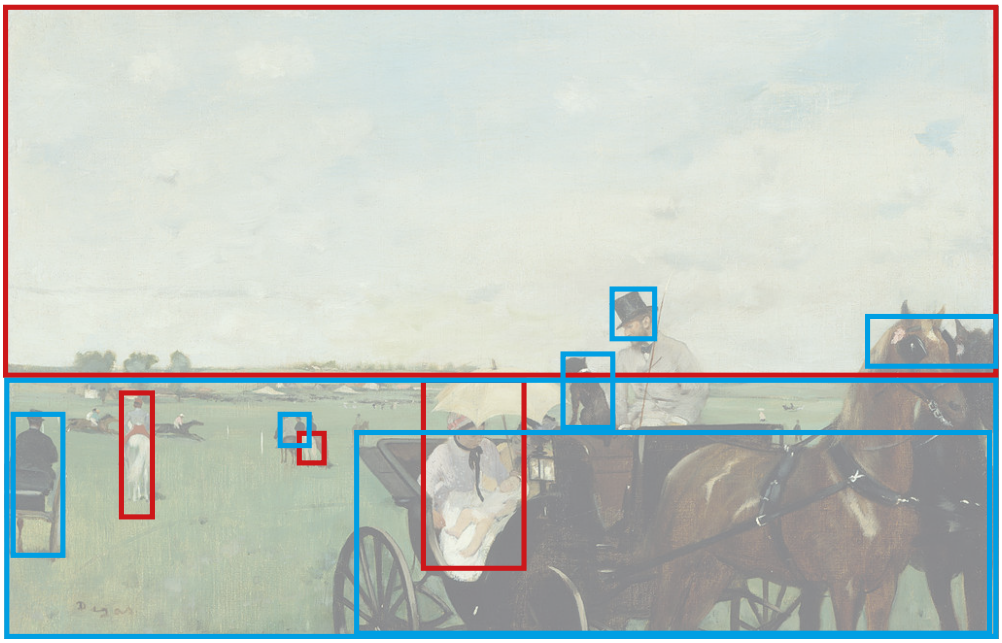


Fig. 46 -
Divisão da imagem em duas metades e análise da distribuição
dos diferentes elementos tonais

É através desta análise que Ingbretson identifica no trabalho de Degas a utilização de dispositivos e estratégias abstratas na construção composicional das imagens. Desta forma, o processo criativo estabelece uma relação íntima com o conceito de narrativa pictórica, apresentando um maior interesse pela dinâmica estrutural da pintura, do que pelo conteúdo que nela é representado. Compreende-se assim que, o principal motivador por detrás do impulso criativo de Degas são os aspetos formais (estruturas, ritmos e harmonias) implicados na construção de imagens. Outro exemplo é a pintura *The Rehearsal* (fig. 47), onde apesar de a reconhecer como uma representação de bailarinas e da interação que estas estabelecem entre si, Ingbretson compreende-a principalmente como uma representação de elementos abstratos e da interação que estes estabelecem entre si através de variações de tamanho. Neste processo,

realçam-se não as ações do conteúdo figurativo tangível (bailarinas a ensaiar), mas as ações que estes elementos abstratos desempenham dentro do campo pictórico da imagem: por um lado, as bailarinas que se tornam cada vez mais pequenas da esquerda para a direita; e por outro, as janelas que se tornam mais pequenas da direita para a esquerda.



Fig. 47 -
Edgar Degas, *The Rehearsal,* 1878
Óleo sobre tela, 45 x 60cm

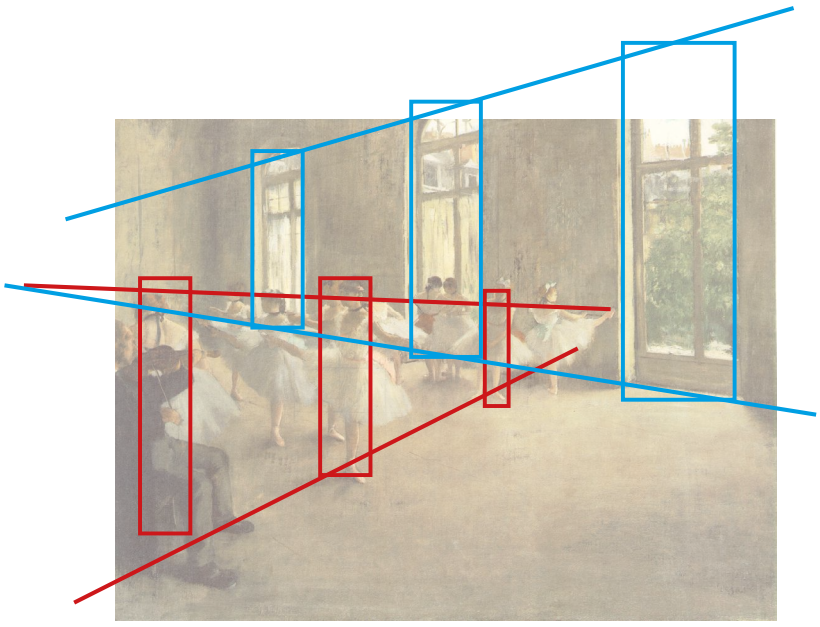


Fig. 48 -
Análise das interações entre elementos e variações de tamanho, independentes do conteúdo representado

Reconhecendo e assimilando os aspetos formais que caracterizam as pinturas de Degas, torna-se possível identificá-los com facilidade na grande maioria das suas obras, compreendendo assim, que o conteúdo figurativo representado é secundário aos objetivos do pintor francês.

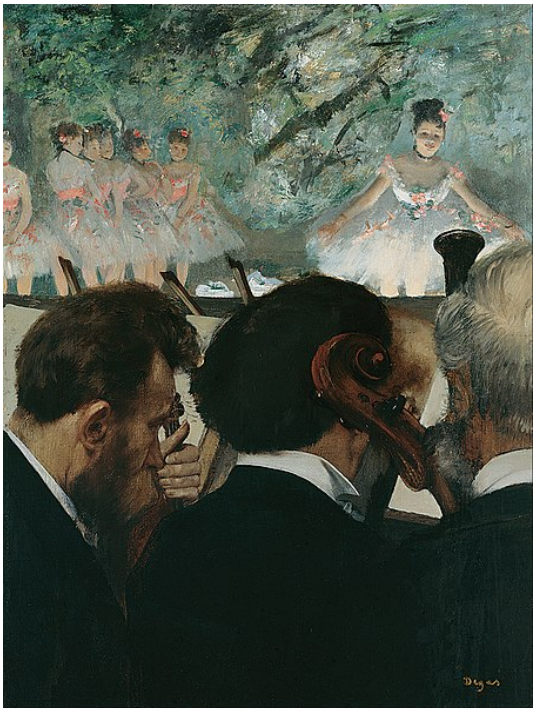


Fig. 49 -
Edgar Degas, *Orchestra Musicians,* 1876
Óleo sobre tela, 49 x 69cm



Fig. 50 -
Divisão da imagem em duas metades e análise da distribuição dos diferentes elementos tonais



Fig. 51 -
Edgar Degas, *Before the race,* 1884
Óleo sobre painél, 26 x 34cm

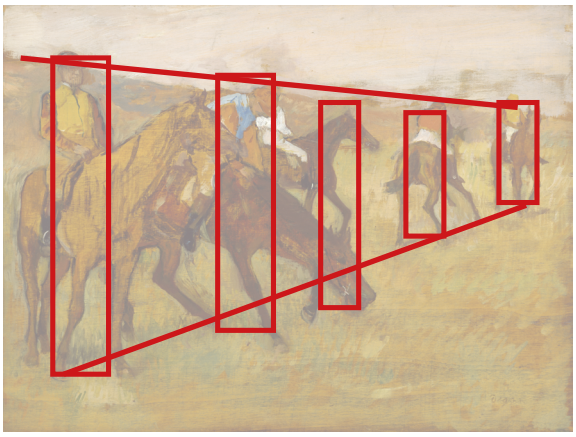
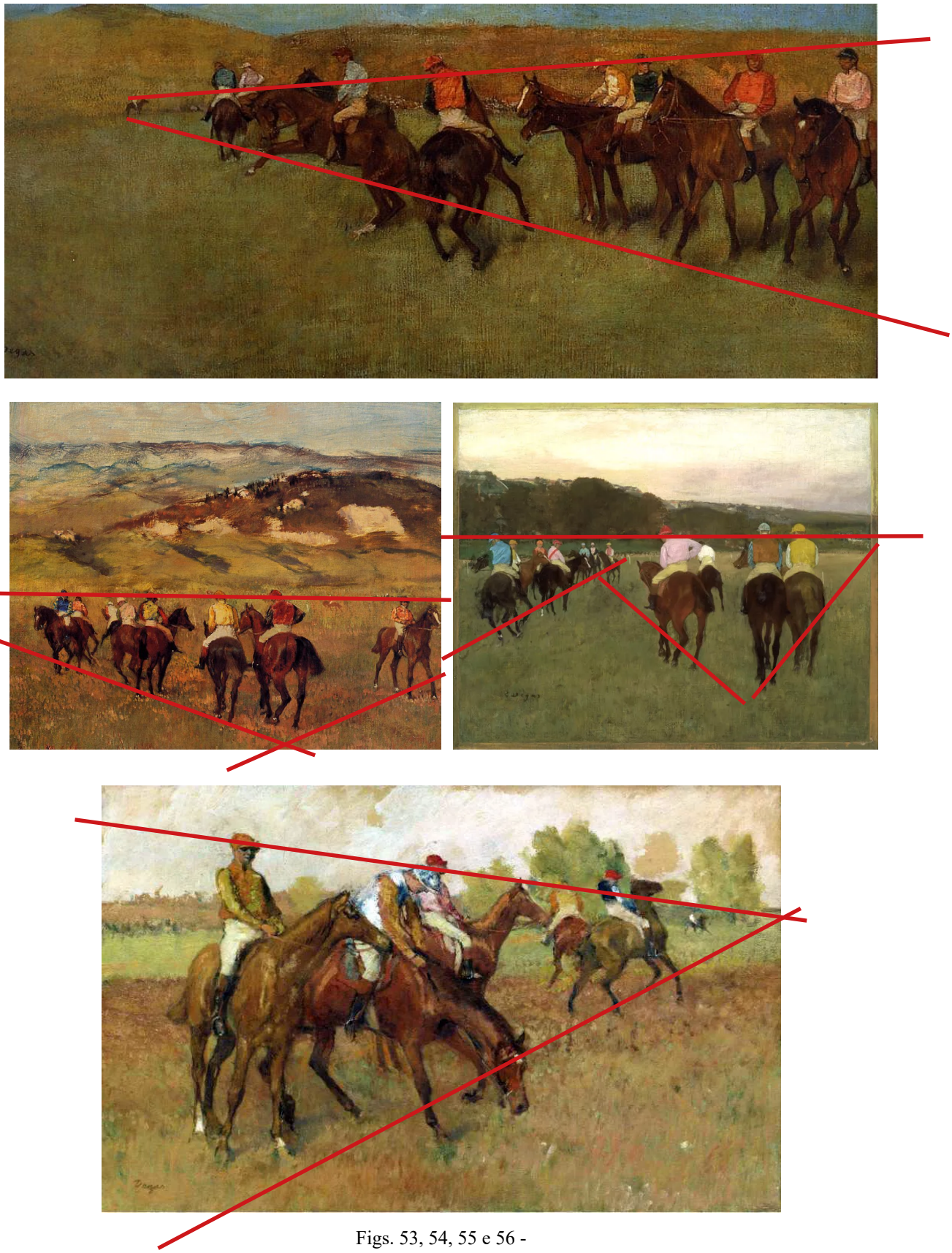


Fig. 52 -
Análise das interações entre elementos e variações de tamanho, independentes do conteúdo representado



Figs. 53, 54, 55 e 56 -
Diferentes variações da pintura *Before the races.*

Considera-se que a saturação de múltiplas representações sobre o mesmo conteúdo demonstra o quanto este é verdadeiramente secundário. Não interessa o que está representado, mas como está representado. Interessa o modo como Degas organiza os elementos da composição dentro do campo pictórico da imagem. Interessa não o que se diz, mas o modo como se diz. Estas reflexões são suportadas pelo facto do pintor francês ter muitas vezes deixado pinturas por terminar depois de resolver a dinâmica da estrutura composicional da imagem:

> Este último traço em particular pode ser enganador. Pois Degas não abandonou as suas pinturas por incapacidade de as completar. A sua habilidade neste aspecto é demonstrada pelas imagens que levou a um alto grau de acabamento. O notável sobre as telas e pastéis inacabados é que foram deixados de lado depois de as maiores dificuldades apresentadas pelo problema em questão serem superadas. A arabesque de uma composição tinha sido estabelecida de forma eficaz, um esquema de cores tinha sido trabalhado para a satisfação do artista, as posições mais ilusórias tinham sido corretamente relacionadas num desenho. O que restava a fazer teria sido rotina para um pintor da virtuosidade de Degas. Mas neste ponto parece ter perdido o interesse e colocado a sua mente num novo problema. O impulso do artesão para produzir peças acabadas, que faz parte do perfil de muitos pintores, Degas não tinha.[32]

---

32 Tradução livre. Ver original: *"This last trait in particular can be deceptive. For Degas did not abandon his paintings because of an incapacity to complete them. His ability in this respect is demonstrated by the pictures which he did carry to a high degree of finish. The remarkable thing about the unfinished canvases and pastels is that they were put aside after the greatest difficulties presented by the problem in hand had been overcome.* The arabesque of a composition had been effectively established, a color scheme had been worked out to the artist's satisfaction, the most illusive placements had been correctly related in a drawing. What remained to be done would have been routine to a painter of Degas' virtuosity. But at this point he appears to have lost interest and to have put his mind on some new problem. The urge of the artisan to turn out finished wares, which is part of the make-up of many painters, Degas lacked."* (Gammell, R., 1961, p.22)

Mais do que procurar "dizer" alguma coisa, Degas estava à procura da melhor maneira de o dizer. Apesar de ser possível identificar uma estrutura bifásica em algumas das composições idealizadas por Degas, destaca-se como principal aspeto formal, a secundarização do conteúdo no processo criativo. Ao ser tão secundário, torna-se claro que uma análise Freudiana do conteúdo figurativo tangível apresentado nestas pinturas, falharia completamente no momento de identificar o impulso criativo do artista. A teoria Kleiniana considera que para conseguir analisar estas pinturas, seria necessário reconhecer que o impulso criativo de Degas está intimamente relacionado com aspetos formais abstratos, que pouco têm a ver com o conteúdo, e que por isso, só poderão ser compreendidos através de uma abordagem psicanalítica, que também ela se debruça essencialmente sobre estas questões: a estética Kleiniana.

Por todas as razões enunciadas, estas pinturas e muitas outras realizadas por Degas, inserem-se simultaneamente nas categorias 1 e 2 ao apresentarem enquanto característica fundamental, uma constante secundarização do conteúdo, identificável nas materializações finais, no processo criativo e no próprio pensamento e escritos do (e sobre o) artista.



Capítulo iv

4.1 Reconsiderar a consciencialização dos aspetos formais com Adrian Stokes

A identificação dos aspetos formais que caracterizam a resolução da posição depressiva no trabalho artístico de outros autores proporciona novas perspetivas sobre o impacto da consciencialização destes processos no impulso criativo. Assim, questões como a aplicação forçada da estrutura bifásica na construção da imagem, ou a primazia de conteúdo recente na ausência de uma memória, podem ser refletidas de acordo com as estratégias identificadas no trabalho dos autores apresentados.

Relativamente à estrutura bifásica apresentada na materialização final da construção da imagem, o trabalho de Kollwitz demonstra como esta pode manifestar-se visualmente durante o processo de criação da imagem, sem ser visível na sua composição final. As reflexões sobre Kaufmann demonstram que apesar do seu trabalho partir de experiências pessoais com conteúdo específico, o pintor alemão procura conectá-lo com histórias universais como mitologias, fábulas ou contos, distanciando-se das particularidades que caracterizam o seu conteúdo. Desta forma, o seu objetivo não passa pela representação de conteúdo específico, mas pela representação de uma estrutura comum à sua experiência pessoal e a estas histórias universais. Por outro lado, a série realizada por Kaufmann demonstra também como estes aspetos podem estar refletidos na estrutura do todo, sem se apresentarem visivelmente na estrutura das partes. Desta forma, considera-se que a ideia mental que impulsiona o ato criativo prevalece e manifesta-se estruturalmente, independentemente da magnitude da sua materialização. Neste caso, a estrutura bifásica da resolução da posição depressiva é identificada na relação que os objetos artísticos estabelecem entre si ao longo da série. Por fim, as composições pictóricas de Degas exacerbam as vontades de um artista profundamente interessado nos aspetos formais abstratos que a relação com o seu meio permite, compreendendo que o seu impulso criativo pouco tem a ver com o conteúdo, mas com os aspetos estruturantes das suas fantasias inconscientes.

À face destas novas considerações, as pinturas (figs. 57, 58, 59, 60) que se seguiram apresentam um retorno à memória enquanto ponto de partida para o impulso criativo. Consciente dos aspetos formais que caracterizam a teoria Kleiniana e reconhecendo os diferentes modos como estes surgem nos

processos criativos de outros autores, estas novas pinturas procuram acima de tudo, refletir sobre a relação que se estabelece entre o artista e o seu meio.



Fig. 57 - Vieira Saraiva, *A TIME TO BE SO SMALL,* 2024
Óleo sobre linóleo
120 x 160 x 40 cm

Tal como o terceiro capítulo procura evidenciar, independentemente das diferentes formas como estes aspetos formais se podem manifestar no processo artístico, surgem sempre da relação íntima que o artista estabelece com o seu meio. Assim, torna-se pertinente refletir sobre a teoria desenvolvida por Adrian Stokes, que procura compreender esta relação, estabelecendo os dois processos práticos de esculpir e modelar, como análogos às posições depressiva e esquizo-paranóide, respetivamente. Apesar da conexão que estes processos estabelecem com o território da escultura, Stokes procura libertá-los das suas restrições literárias e técnicas, estendendo a sua teoria ao domínio da pintura (sobre o qual ele próprio se debruçou plásticamente). Ou seja,

em termos metafóricos, evidencia-se a ideia de *carving* como uma abordagem mais objetiva e exploratória que procura descobrir uma realidade preexistente, e o *modelling* como um processo mais subjetivo e criativo, que procura moldar a realidade de acordo com as percepções e emoções do artista. Desta forma, estes dois modos de trabalhar, intrínsecos à escultura, metaforizam-se em diferentes modos de interagir com o mundo e diferentes atitudes em relação ao inconsciente e estados psíquicos.

> Onde a escultura *(carving)*, após o seu impacto inicial, afirma supremamente a alteridade independente do objeto, implicando a renúncia e o respeito pela sua inviolabilidade ou privacidade; a modelação *(modelling)* dá espaço a tipos primitivos de fusão e projeções de partes-objeto sobre ele, juntamente com a tentação infantil do "eu" de acreditar que é um criador omnipotente em pleno controlo das suas produções.[33]

Assim, para Stokes, o processo de "esculpir" corresponde ao reconhecimento do objeto inteiro que ocorre durante a posição depressiva, enquanto que a "modelação" corresponderia a um estado psíquico onde o objeto é tido como parcial (posição esquizo-paranóide). Por outras palavras, no processo de *carving,* o objeto existe dentro da pedra e a sua existência é reconhecida como externa ao mundo interior do artista, revelando a sua capacidade em reconhecer objetos inteiros (tal como o bebé que reconhece a sua mãe como objeto inteiro e externo a si - posição depressiva); no processo de *modelling*, o objeto é criado pelo artista a partir do "nada" e a sua existência é reconhecida como objeto parcial que vive dentro do artista e é dividido e exteriorizado.

Ao aplicar esta teoria sobre o projeto aqui desenvolvido, reconhece-se nesta fase, uma interdependência entre os dois modos. Considera-se o *carving* como uma interação muito específica entre o artista e o seu meio, onde o primeiro imagina a sua "concepção como estando encerrada no seu material

---

33 Tradução livre. Ver original: *"Where carving, after its initial amack, supremely avows the independent otherness of the object, entailing relinquishment and respect for its inviolacy or privacy, modelling gives play to primitive types of fusion and part-object projections into the object, together with the infantile temptation of the self to believe it is an omnipotent creator in full control of its productions."* (Williams, M., 2014, p. xviii)

bruto."[34] Pelo contrário, no *modelling,* o artista é muito mais livre para exteriorizar as suas fantasias, tratando o seu meio como um veículo para expressar as suas criações.

> De uma perspetiva kleiniana, podemos caracterizar o modelador pelas suas fantasias inconscientes amplamente omnipotentes, em contraste com a fantasia específica de recriação ou reparação, que está mais próxima do modo de escultura.[35]



Fig. 58 - Vieira Saraiva, *STORMING ON A LAKE,* 2024
Óleo sobre linóleo
120 x 160 cm

---

34 Tradução livre. Ver original: *"(...) conception as enclosed in his raw material."* (Glover, N., 2009, p.92)

35 Tradução livre. Ver original: *"From a Kleinian perspective, we could characterize the modeller by his largely omnipotent unconscious phantasies, as contrasted with the specific phantasy of recreation or reparation, which is closer to the carving mode."* (Glover, N., 2009, p.92)

Esta teoria é particularmente interessante na ótica do projeto desenvolvido, que ao utilizar linóleo como suporte de pintura, permite a exploração simultânea de processos subtrativos *(carving)* e aditivos *(modelling)*. Reconhece-se que a serendipidade criativa que o processo de *modelling* permite durante o ato de criação, não se reflete no processo de *carving*, cuja execução requer uma abordagem mais objetiva e planeada. Desta forma, consideram-se as relações entre estados psíquicos específicos e o tipo de interação entre o artista e o seu meio, reconhecendo que estas refletem diferentes modos de compreender e assimilar o mundo. Nesse sentido, entre a ação do pincel e a ação da goiva, nasce um espaço multidimensional, evidenciando a oscilação entre posições que ocorre durante o processo criativo.

Nesse sentido, Glover demonstra que tal como aconteceu com Segal, também Adrian Stokes, influenciado por Bion, começa a reconhecer as duas posições como essenciais ao ato criativo e adapta a sua noção de "modelação" para incluir aspetos que eram tidos como prejudiciais anteriormente:

> Central para esta nova teoria é um aspeto que ele chama de "atração", o "fator de envolvimento", o "processo encantatório" e, canonicamente, "o convite na arte" (...) Certos tipos de assuntos tendem a fazer isso (representações de devaneio e cenas elementares, por exemplo), mas Stokes também examinou como a *forma* era capaz de facilitar esse efeito. Ele formulou que a atração é intensificada justamente quando a forma é menos integrada, quando a superfície foi fortemente atacada, com grande ênfase na profundidade e no chiaroscuro mais severo.[36]

Desta forma, o processo criativo por detrás das últimas pinturas apresentadas neste projeto autoral, reconhece num primeiro momento, uma proximidade com a memória e a posição depressiva que impulsiona o ato criativo,

---

36 Tradução livre: Ver original: *"Central to this new theory is an aspect that he calls the "pull", the "envelopment factor", the "incantatory process", and, canonically, "the invitation in art". Certain kinds of subject matter tend to do this (depictions of reverie and elemental scenes, for example), but Stokes also looked at how form was able to facilitate this effect. He formulated how the pull is heightened just when the form is least integrated, when the surface has been greatly attacked, with heavy emphasis on depth and harshest chiaroscuro."* (Glover, N. 2009, p.97)



Fig. 59 - Vieira Saraiva, *FIND A SUBTLE WAY OUT,* 2024
Óleo sobre linóleo
160 x 120 cm

procurando a recriação ou reparação do objeto danificado. Esta proximidade é característica do *carving* e compreende o suporte da pintura como o território onde o artista descobrirá o objeto preexistente que procura reparar. Consciente dos aspetos formais envolvidos no processo de reparação do objeto, o segundo momento regista uma transição para o processo de *modelling* onde o "convite na arte" pode ocorrer, através de mecanismos inerentes à posição esquizo-paranóide (identificação projetiva). Este "convite", surge não só através do conteúdo ("tipos de assuntos"), mas dos aspetos formais que definem a estrutura da sua comunicação. As pinturas de Kaufmann são, para este projeto, o melhor exemplo de uma experiência estética intensificada pela apresentação de uma superfície "fortemente atacada", onde a "forma é menos integrada", fruto da ocultação dos rostos das figuras.

É no seguimento do trabalho desenvolvido por Bion, que Stokes reconhece o potencial comunicativo da identificação projetiva (conceito par do "nacherleben" de Dilthey) e o seu papel na formação de símbolos. Esta surge



Fig. 60 - Vieira Saraiva, *NO FAIR IN FAREWELL,* 2024
Óleo sobre linóleo
120 x 160cm

da secundarização do conteúdo, que permite a criação de objetos artísticos que rejeitam a procura por uma especificidade concreta e adotam a universalidade do ambíguo onde a identificação é possível. Compreendendo as duas posições como fundamentais no desenvolvimento do impulso criativo, Glover reconhece que este não é apenas um resultado da posição depressiva, mas da oscilação entre a fragmentação da posição esquizo-paranóide e o reconhecimento de objetos inteiros na posição depressiva. Nesse sentido, ambas as posições representam momentos essenciais ao processo criativo, valorizando simultaneamente os processos de fragmentação e reintegração, e evidenciando a interdependência dos dois no ato de criar.

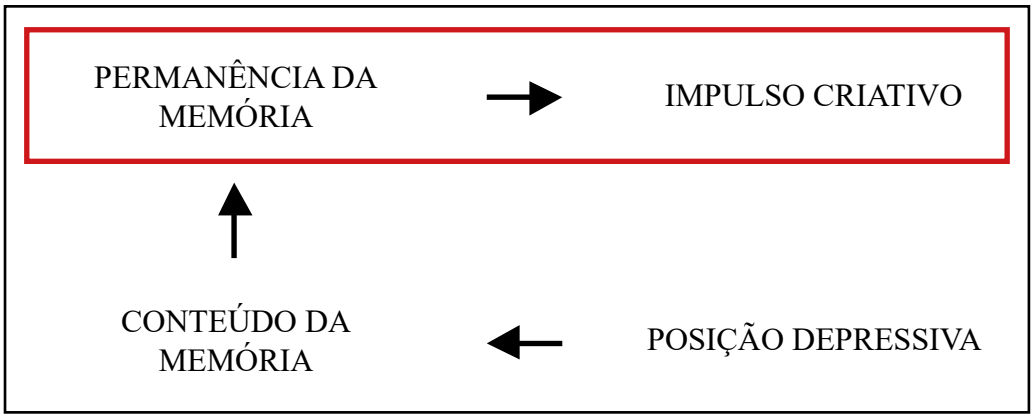
O processo de resolução da posição depressiva continua a ser o principal influenciador profundamente o impulso criativo e reflete-se nos aspetos formais da pintura. No entanto, os mecanismos intrínsecos à posição esquizo-paranóide (identificação projetiva) são também agora reconhecidos como fundamentais no processo de secundarização do conteúdo e identificáveis nas estratégias narrativas utilizadas neste projeto, mas também no processo criativo dos autores analisados.

A teoria de Stokes é aqui apresentada neste momento, porque coloca em evidência a relação que o artista estabelece com o seu meio, compreendendo que todos os aspetos formais e estruturantes refletidos neste relatório nascem do seio dessa relação. Mais do que a estrutura bifásica da resolução da posição depressiva, interessa pensar a questão que inicia este relatório: a secundarização do conteúdo. Esta surge como principal característica que diferencia a abordagem Kleiniana da de Freud, permitindo uma análise psicanalítica da estética que procura acima de tudo, compreender o impulso criativo.

Assim, considera-se que tanto os processo psíquicos associados à posição depressiva, como aqueles que caracterizam a posição esquizo-paranóide, contribuem para a fragmentação e reintegração do conteúdo secundarizado, tornando-o menos específico, menos tangível e menos reconhecível. Recapitulando os diferentes momentos que definiram o trabalho autoral aqui apresentado, considera-se o seguinte:

- Ao escolher uma memória pelo seu carácter de permanência, o conteúdo que a ela pertence, perde valor no momento de considerar as motivações por trás do impulso criativo. No entanto, considera-se que apesar do conteúdo da memória não motivar a sua seleção diretamente, motiva a sua permanência, influenciando o impulso criativo indiretamente. (Esquema 8).

(Esquema 8)



Assim, os trabalhos realizados refletem a relação íntima entre cada memória e a posição depressiva correspondente, apresentando simultaneamente, uma vontade em distanciar-se da representação de conteúdo específico, pretendendo um processo criativo que se apropria das dinâmicas formais que caracterizam a resolução da posição depressiva.

- Nesse sentido, surgem as primeiras imagens (figs. 2, 8) que, não representando conteúdo concreto, traduzem pictoricamente um processo mental bipartido entre a destruição do objeto e a sua recriação enquanto símbolo (processos análogos à resolução da posição depressiva).

- As imagens que se seguiram (figs. 9, 10, 11, 12, 18) procuraram contrariar a consciencialização da estrutura bifásica, rejeitando a sua aplicação forçada e consciente. Assim, focam-se na secundarização do conteúdo através da fragmentação e desconstrução das suas particularidades, num processo criativo oscilante entre posições psíquicas. Daqui, resulta um processo que tal como no exemplo de Kaufmann, parte do conteúdo específico (*carving* - posição depressiva) para depois o transformar em conteúdo universal (*modelling* - posição esquizo-paranóide), que por sua vez será assimilado através da identificação projetiva.

- Os exemplos de artistas apresentados demonstram enquanto característica comum, um impulso criativo que procura ir além da representação de conteúdo:

- Kaufmann procura através de estratégias narrativas, desconstruir o conteúdo da sua experiência pessoal, relacionando-o com mitologias, fábulas e contos. Desta forma, o processo criativo do pintor alemão oscila entre as diferentes posições e diferentes modos de assimilar e interagir com o mundo.

Este processo reflete-se nos aspetos formais que caracterizam a estrutura do seu pensamento e a sua materialização plástica.

- Kollwitz procura através da relação que estabelece com o seu meio, desconstruir progressivamente o conteúdo da sua experiência pessoal, iniciando um processo de transformação pictórica que transiciona entre a posição depressiva e a posição esquizo-paranóide. Se num primeiro momento do processo a estrutura bifásica era objetiva e tangível (posição depressiva), no fim esta tinha desaparecido para dar lugar à subjetividade da identificação projetiva (posição esquizo-paranóide).

- Degas procurou acima de tudo estabelecer uma ordem pictórica, que não sendo dependente do conteúdo representado, surge da relação íntima que o pintor estabelece com o seu meio, compreendendo que é através deste que o artista poderá exteriorizar a sua vontade e impulso criativo. No desinteresse demonstrado pela representação do conteúdo, Degas apresenta-se focado no "convite na arte", definido pelos aspetos formais que caracterizam a sua comunicação.



Fig. 61 - Vieira Saraiva, *LOST IN YESTERDAY,* 2024
Óleo e Novatex sobre linóleo
160 x 240 cm



Conclusão

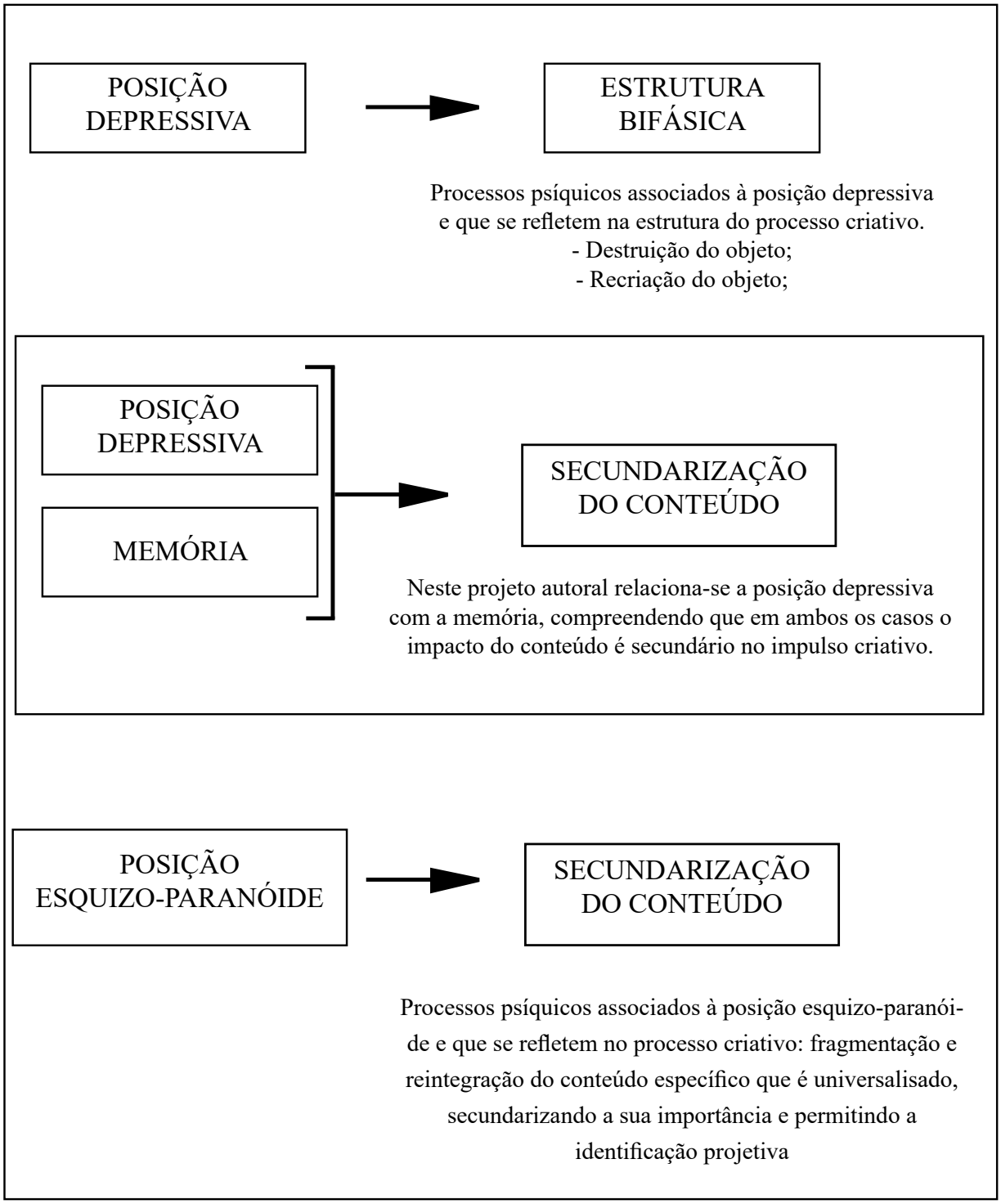
Aquilo que aqui vem sendo dissertado tem principalmente a ver com a questão do impulso criativo que impele o artista ao ato de criar e a sua relação com certos estados psíquicos estabelecidos pela abordagem Kleiniana. Assim, o primeiro capítulo coloca em evidência o elemento da memória que, por meio do projeto autoral desenvolvido a par destas reflexões, surge enquanto ponte que procura conectar o impulso criativo a esses mesmos estados psíquicos (posição depressiva). Considera-se que este novo elemento possui a capacidade para efetuar tal tarefa, pois apresenta o mesmo esquema mental. Isto é, do mesmo modo que na teoria Kleiniana a posição depressiva alimenta o impulso criativo (independentemente do conteúdo), também neste projeto, a memória surge como ponto de partida, não devido ao seu conteúdo, mas à sua permanência. É neste espaço comum que floresce uma relação íntima entre os dois territórios que se alimentam mutuamente, iniciando o impulso criativo por detrás deste projeto.

O segundo capítulo, para além de apresentar as complexidades da teoria Kleiniana aprofundando as relações entre os seus conceitos, pretende evidenciar o impacto que a consciencialização dos aspetos formais da resolução da posição depressiva tem sobre o processo criativo. Estes, não sendo dependentes do conteúdo, nascem de uma análise focada na dinâmica psíquica do artista, possibilitando a sua identificação em diferentes processos artísticos. Reconhecendo o impacto que estas reflexões tiveram sobre as pinturas realizadas, o terceiro capítulo procurou compreender de que modo estes aspetos formais se podem manifestar no trabalho de outros autores, procurando incorporar as suas diferentes estratégias nas pinturas que se seguiram.

É só no quarto capítulo, com a reconsideração dos aspetos formais acompanhada pela teoria de Stokes, que se torna claro que as estratégias narrativas identificadas no processo criativo dos autores apresentados, surgem não só da resolução da posição depressiva, mas de toda a relação que se estabelece entre o artista e o seu meio, oscilando entre a fragmentação da posição esquizo-paranóide e o reconhecimento do objeto inteiro na posição depressiva. Assim, compreende-se que a estrutura bifásica surge da resolução da posição depressiva, procurando materializar os dois momentos que a definem: o reconhecimento da destruição do objeto; e a tentativa de recriação e reconciliação; Já a secundarização do conteúdo surge, num primeiro, da relação íntima que se estabelece entre a memória e a posição depressiva, compreendendo que ambas motivam o impulso criativo independentemente do seu conteúdo

específico. No entanto, compreende-se agora que num segundo momento, a secundarização do conteúdo manifesta-se também através de mecanismos intrínsecos à posição esquizo-paranóide reconhecíveis no processo criativo dos autores apresentados.

(Esquema 9)



O Esquema 9 procura sintetizar todos estes processos, reconhecendo que a compreensão e assimilação do seu impacto sobre o impulso e processo criativo está em constante evolução. A base teórica sobre a qual este projeto assenta é extensa e complexa, permitindo um contínuo aprofundamento destas questões e da sua relação com o trabalho realizado. Nesse sentido, este relatório de projeto procura debruçar-se principalmente sobre as questões levantadas pelo trabalho prático, relacionando-as com o conteúdo psicanalítico da abordagem Kleiniana. É nesta relação que o elemento da memória surge como principal ponto de interesse que alimenta o impulso criativo deste projeto (NUM MAR DE NADA) e conecta os dois territórios em análise.

Sendo este um relatório construído em simultaneidade com o trabalho prático desenvolvido, muitas das suas questões foram sendo clarificadas ao longo da realização do projeto/investigação. Nesse sentido, tal como Hanna Segal que, mantendo a sua tese fundamental praticamente inalterada, concordou com as teorias apresentadas pelos seus colegas, também aqui se procura manter como principal ponto de interesse o papel da memória na relação entre a posição depressiva e o impulso criativo, acomodando outras teorias que aprofundam esta conexão.

Reconhece-se assim que apesar dos primeiros capítulos darem primazia à relação entre a posição depressiva e o impulso criativo, o capítulo 4 expande a investigação, incorporando os mecanismos associados à posição esquizo-paranóide como essenciais no processo criativo. Desta forma, considera-se que ambas as posições apresentam implicações específicas em diferentes momentos da prática artística, influenciando não só o impulso que impele o artista a criar, mas também todo o processo de construção e estruturação do objeto artístico.

Em suma, esta investigação reconhece a teoria Kleiniana como principal abordagem psicanalítica da estética, compreendendo numa fase final que tanto a posição depressiva quanto a posição esquizo-paranóide têm implicações específicas e cruciais em diferentes momentos da prática artística, aprofundando a apreciação do complexo diálogo entre os estados psíquicos e a criatividade, e oferecendo uma perspetiva rica e multifacetada sobre a natureza do ato criativo. Assim, considera-se este um estudo prospetivo, reconhecendo que tal como aconteceu durante todo o século XX, o território da Psicanálise está em constantes transformações que conduzem a novas reflexões. Desta forma, considera-se a possibilidade de dar continuidade a esta

investigação aprofundando as contribuições deixadas por, Winnicott, Meltzer, Ehrenzweig e Milner[37] que remetem para pontos específicos dentro do território psicanalítico e a sua relação com a estética. Estes autores são aqui evitados, considerando que as suas perspetivas se distanciam em demasia da base da teoria Kleiniana que suporta este projeto, não sendo pertinentes para a relação que se pretende estabelecer entre a posição depressiva e o impulso criativo, destacando o papel da memória nesse processo. No que a este relatório diz respeito, a memória será sempre o elemento central, a partir do qual o trabalho prático alimenta as reflexões teóricas, procurando compreender o processo criativo por detrás destas pinturas.

Reconhece-se assim que só em retrospetiva será verdadeiramente possível reconstruir os passos dados durante este processo, tornando-se fundamental estabelecer um momento de reflexão final como este. De facto, todo o relatório se constrói a partir das reflexões sobre o processo por detrás da pintura FIREFLIES. Foi nela que a memória surgiu como ponto de partida pela primeira vez, e foi nela que o conteúdo da memória melhor se desconstruíu, de forma orgânica e natural, longe da consciencialização que se seguiu. De certo modo, enquanto primeira pintura e apesar de inconscientemente, a FIREFLIES fez tudo aquilo que as pinturas que se seguiram tentaram fazer. Conseguiu estabelecer simultaneamente um estado de proximidade e distância para com o conteúdo específico da memória que a alimentava. Desta forma, permite-se um processo criativo do qual resulta uma imagem cujas particularidades não se procuram, mas se encontram.

Com a consciencialização dos aspetos formais, fruto desta investigação, todo este processo inconsciente de relacionamento entre o artista e o seu meio, acabou por se tornar muito mais numa procura, do que num encontro. Foi essa procura que conduziu esta investigação aos diferentes territórios sobre os quais se debruçou, transformando a subjetividade do processo criativo num raciocínio objetivo e linear, que procura dar resposta ao perpétuo questionamento levantado pelo ato de pintar.

---

37 'Unconscious Form-Creation in Art', British Journal of Medical Psychology, 21 (1948), and 22 (1949); 'The Hidden Order of Art', British Journal of Aesthetics, 1 (1961); Review of The Invitation in Art, by A. Stokes, International Journal of Psycho-Analysis, 46 (1965); 'Psychoanalysis and Art' (1956), in Milner (1987); Human Nature (1988);

É já na fase final deste projeto, com a realização da pintura LOST IN YESTERDAY (fig. 61), que muitos destes processos se tornam claros, compreendendo a totalidade do seu impacto sobre o raciocínio criativo. No seu estado embrionário, esta pintura foi pensada como um ponto final que concluía a série NUM MAR DE NADA, e nesse sentido, procurava apresentar um receptáculo capaz de receber toda a água que inundou as outras pinturas. Enquanto memória, falava-se claro da construção da piscina, cuja obra se prolongou durante dois anos de trabalho bipartido entre pai e filho. Ao contrário do processo mental por detrás da maioria das pinturas deste projeto, neste caso estava determinado que esta memória seria o ponto final da série, materializando-se da forma envisionada. E no entanto, no momento de enfrentar o díptico de painéis e esboçar as primeiras linhas soltas de uma figura que há-de vir, não foi essa a memória que se fragmentou...

Compreendendo que este processo criativo reflete uma forma de fazer pintura, despojada de referências visuais e apaixonada pela serendipidade do ambíguo, reconhece-se que toda e qualquer preparação prévia ao ato de pintar acaba subvertida pela relação íntima que se estabelece entre o artista e o seu meio. Esta relação alcança o seu expoente máximo na dinâmica da interação entre o pincel (e a goiva) e a tela. Se é desse diálogo que nasce a pintura, compreende-se que LOST IN YESTERDAY nasceu como nasceu, porque se tornou claro que ainda havia mais água a explorar neste mar de nada, antes de o poder dar como terminado.

Se neste momento final se permite esta reflexão sobre a ínfima subjetividade que envolve a construção deste projeto autoral, é porque ao longo de todo este relatório se procurou manter uma lente objetiva sobre as conexões estabelecidas entre o território da Arte e o da Psicanálise. Afinal, de que outro modo se poderia falar de algo tão pessoal e tão profundo, se não protegido pelo escudo da objetividade? Mas deve este algo ser falado para lá do território da pintura onde se manifesta? Onde é que se desenha a linha que delimita o que é uma investigação artístico-científica e a separa daquilo que é arte, e que como tal, deverá permanecer longe das mãos objetivas da ciência? Até que ponto aquilo que elucida o investigador, não prejudica o artista?

Estas questões moldaram o desenvolvimento deste relatório de projeto e apesar de permanecerem por responder na sua totalidade, tornou-se claro que a investigação realizada favoreceu o trabalho prático, aprofundando e assimilando as complexidades do impulso e processo criativo. A memória,

enquanto elemento de conexão entre o território da psicanálise e o da pintura, desempenhou o papel fundamental de centrar esta investigação no impulso criativo, e no fim, independentemente do carácter prejudicial que a consciencialização destes aspetos possa ter sobre o ato de pintar, possibilita-se o desenvolvimento de estratégias pictóricas e processuais que potencializam a qualidade do resultado e minimizam o seu possível impacto negativo.

BIBLIOGRAFIA

Bion, W. (1963). (Trad. - Salomão, J.) (2004) *Elementos de Psicanálise.* Imago editora ltda. Rio de Janeiro.

Boisbaudran, L. (1911) (Tradução de excertos de 1847, 1872 e 1879 - L.D. Luard.) *The Training of The Memory in Art and the Education of The Artist* . Macmillan and Co., Limited. London

Ehrenzweig, A (1949) *'Unconscious Form-Creation in Art'*, British Journal of Medical Psychology

Freud, S., (1905) (Trad. - Strachey, J., Freud, A., Strachey, A., Tyson, A.) (1953). *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.

Freud, S., (1914) (Trad. - Strachey, J., Freud, A., Strachey, A., Tyson, A.) (1955). *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.

Freud, S., (1910) (Trad. - Strachey, J., Freud, A., Strachey, A., Tyson, A.) (1957). *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.

Freud, S., (1926) (Trad. - Strachey, J., Freud, A., Strachey, A., Tyson, A.) (1959). *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.

Gammell, R. (1961) *The Shop-Talk of Edgar Degas*. University Press. Boston

Glover, N. (2009). *Psychoanalitic Aesthetics: an introduction to the British School* (The Harris Meltzer Trust Series - Kindel edition). London: Harris Meltzer Trust.

Hausmann, B. (2020). *Theatrum Mundi. Ruprecht von Kaufmann - Leben swischen den Stühlen*. DISTANZ Verlag, Berlin.

Klein, M. (1929). *Infantile anxiety-situations reflected in a work of art and the creative impulse*. International journal of Psycho-Analysis 10:436-443. In M.Klein, Contributions to Psycho-Analysis 1921-1945. London: Hogarth, 1948.

Klein, M., & Strachey, A. (1949). *The psycho-analysis of children.* The Hogarth Press.

Klein, M. (1975). *The writings of Melanie Klein. envy and gratitude and other works* 1946-1963. Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

Klein, M., & Money-Kyrle, R. E. (1992). *Love, guilt and reparation and other works*: 1921-1945. Karnac Books.

Meltzer, D. (1965) *Review of The Invitation in Art, by A. Stokes*, International Journal of Psycho-Analysis, 46

Metzger, R. (2017) *Berlin in the 1920s*. Taschen. Köln.

Milner, M., (1987) '*Psychoanalysis and Art'* (1956), in Milner

Segal, H. (1981) *The Work of Hanna Segal - A Kleinian Approach to Clinical Practice.* Jason Aronson, Inc., New York

Segal, H. (1988) *Introduction to the Work of Melanie Klein*. Karnac: London.

Segal, H. (2007). Symbolic equation and symbols. In H. Segal, *Yesterday, Today and Tomorrow*. Routledge. London.

Serra, F. (2007). *A Experimentação Abstrata de Fernando Lanhas*. Caminhos da Arte Portuguesa no Século XX. Editorial Caminho.

Stokes, A. (1932). *The Quattro Cento: A Dffirent Conception of the Italian Renaissance*. London: Faber & Faber. New edition

Stokes, A. (1965). *The Invitation in Art*. London: Tavistock

Stokes, A. (1973). *Critical Writings*, ed. L. Gowing. 3 vols. London: Thames & Hudson.

Volz, S. (2020). *Image formation as a (distortin) mirror of reality.* Ruprecht von Kaufmann - Leben swischen den Stühlen. DISTANZ Verlag, Berlin.

Williams, M. (2014) *Art and Analysis an Adrian Stokes Reader*. Karnac Books Ltd. London

Winnicott, D.W.W (1988). *Human Nature*

Wollheim, R. (1965). Preface. A. Stokes, *The Invitation in Art.* London: Tavistock.















