



ISPA
INSTITUTO UNIVERSITÁRIO
CIÊNCIAS PSICOLÓGICAS, SOCIAIS E DA VIDA

A DURA DOR DE CRIAR: O PAPEL DO OBJECTO
PRIMÁRIO NA CRIAÇÃO POÉTICA DA OBRA MUSICAL

TIAGO FILIPE PONTES CATELA DE MIRANDA

Orientador de Dissertação:

PROF. DOUTOR LUÍS MANUEL ROMANO DELGADO

Professor de Seminário de Dissertação

PROF. DOUTOR LUÍS MANUEL ROMANO DELGADO

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de:

MESTRE EM PSICOLOGIA

Especialidade em Psicologia Clínica

2016

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de Prof. Doutor Luís Manuel Romano Delgado, apresentada no ISPA – Instituto Universitário para obtenção de grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica

Agradecimentos

Tenho desde logo de agradecer ao meu professor, orientador e supervisor Prof. Doutor Luís Delgado, por todo o apoio compreensão e apreço que demonstrou desde o início desta caminhada.

Quero também agradecer, às minhas tias por me apoiarem incondicionalmente, qualquer que seja o caminho que eu tome, à minha irmã mais nova por me mostrar que nunca é tarde para recuperar, ao meu pai, que todos os dias me ensina que quando há força de vontade, o Homem é capaz de fazer uma maratona com uma perna atrás das costas, ao meu grupo de supervisão Emma, Soraya, Inês, Mariana e António por todo o apoio e disponibilidade para me ajudarem a pensar.

Dedico este trabalho aos meus sobrinhos Diogo, Rodrigo, Raquel e Rafaela que de mim merecem apenas o melhor.

Resumo: Ao longo dos anos o objecto primário foi abordado diversas vezes, e nos estudos realizados sobre a criatividade foi frequentemente referido pela sua presença nas criações artísticas. A obra poética e a música não são excepção. Na verdade o objecto primário é comum a todos os seres humanos e os seus efeitos, bons ou maus tem repercursões ao longo prazo na estrutura do psiquismo. Neste trabalho é abordado o papel do objecto interno primário na criação artística, a sua influência no desenvolvimento do *self* e a sua importância nos mecanismos de reparação. Para tal estudo serão aqui analisados poemas escritos como músicas de rap.

Palavras-chave: criatividade; poesia; objecto primário; self; reparação.

Abstract: over the years the primary object has been approached several times, and on studies about creativity it has been frequently mentioned by its presence on artistic creations. Music and poetry are no exception. As a matter of fact the primary object is common to all human beings and its effects, good or bad, have long term repercussions on the psychic structure. In this essay it's approached the role of the primary internal object on the artistic creation, its influence growth of the self and its importance the reparation mechanisms. To do such study, here will be analyzed poems written as rap sons.

Key-Words: creativity; poetry; primary object; self; reparation

Índice

Introdução	7
Criatividade	7
História do Hip-Hop	9
O “objecto primário”	10
Sigmund Freud	10
Melanie Klein	12
Fairbairn vs Klein	13
Margaret Mahler	14
A self e a Criatividade	16
A reparação	18
Método	20
Análise de vida e obra	21
Caso R	21
(des)controlo(abafó)	22
Análise	24
Sem Telemóvel	27
Quarto	29
Análise	31
Leãozinho	33
Análise	35
Caso “R” conclusão da análise	36
Caso A	37
Cansado	39
Análise	40
Importância	42
Análise	44
Momma	46
Análise	47
Olhó Gordo	49
Análise	51
Caso “A” Conclusão	52
Caso P	53
Amizades-Não-Família	55
Análise	57
Vive-o-Sonho	58
Análise	60

Homem-Daço	61
Análise	64
Caso “P”- conclusão	64
Análise Comparativa	66
Conclusão	68
Referências Bibliográficas	70

Introdução

Criatividade

O estudo sobre a origem da criatividade ganha maior destaque no início do século XX, contudo nesta altura a criatividade é estudada como parte integrante da inteligência humana. Só após algumas décadas de debate e experimentação se conclui que criatividade e inteligência são constructos diferentes mas que se encontram correlacionados. a palavra “criatividade” ou “criação” deriva do verbo criar (Delgado, 2012).

Foram vários os autores que tentaram definir criatividade mas não foi ainda possível definir o conceito de forma rigorosa.

Andersson (1965/1986) define criatividade como “algo único e original”; Suchman (1981/1986) refere o “aparecimento de uma nova forma”; Torrance (1965/1986) menciona “a identificação de dificuldades, e a busca de soluções”.

Para Ostrower (1977) a arte pode ser vista com um espaço onde o sujeito se pode libertar emocional e intelectualmente.

Talvez a dificuldade na definição do conceito se prenda com a etimologia da palavra “criatividade”. O facto de se referir a algo novo, no entanto nada pode ser totalmente novo uma vez que todas as criações surgem da combinação de ideias anteriores, pelo que a criatividade é sempre limitada pelo que já foi criado.

À luz da psicologia dinâmica vários autores abordaram e investigaram o tema da criatividade e apresentaram perspectivas diferentes sobre o mesmo.

A arte é certamente uma das mais úteis ferramentas de produção e de transmissão cultural. Dentro desta, a literatura tem um lugar de destaque, possivelmente porque a grande maioria da população sabe ler e escrever, mesmo sem o intuito de criar, o que por ventura tornará mais fácil compreender a mensagem transmitida e até mesmo colocar-se na posição do criador e entapizar com as mensagens subliminares transmitidas inconscientemente pelo autor.

A poesia acrescenta uma dimensão lúdica e ritmada à escrita, através dos jogos de palavras e da rima. Tais dimensões fomentam atracção pela sua estrutura estética, contudo, codificam simultaneamente, conteúdos internos dos autores.

É assim possível conceber que tantas pessoas saibam a letra de uma música de cor, sem compreender ou procurar compreender o seu significado.

A criação artística tem a capacidade de evocar diversas emoções nos espectadores mesmo que estes não conheçam o artista. Esta evocação ocorre pela capacidade de estabelecer uma identificação com os aspectos característicos da obra.

A comunuidade que propicia estas identificações é um sinal de que existe algo similar entre a psique do criador e do observador. O que será?

O que será que motiva internamente o artista a criar? O que o motiva a não parar de criar? Quanto do significado da obra será acessível ao consciente?

Não é nossa intenção redefinir ou propor uma teoria última sobre a criatividade, mas sim procurar compreender melhor o processo criativo e a sua relação com alguns aspectos do funcionamento psíquico.

Neste trabalho o foco principal será o papel do objecto primitivo no acto criativo, atentando nos mecanismos de reparação, e no desenvolvimento de um self coeso com base na função continente do objecto.

O objecto primitivo desempenha desde cedo um papel fundamental no desenvolvimento psíquico, mesmo antes de este ter condições para se tornar um objecto interno como M. Klein o define. É com este e em torno do mesmo que se desenvolve a dinâmica defensiva. A sua presença pode ser frustrante ou satisfatória (nunca totalmente) e a sua ausência catastrófica.

É também através deste objecto que o sujeito se conhece a si próprio e desenvolve ferramentas para se relacionar com o mundo com sentido de alteridade. É a base para a construção de uma identidade e capacidade para realizar identificações.

Margaret Mahler (1979) descreve o processo de separação-individuação que nos dá uma noção do papel fundamental do objecto primário.

A autora desenvolve a sua teoria considerando que durante as primeiras semanas de vida do bebé, este permanece num estado simbiótico com a sua mãe até alcançar a fase de separação-individuação, quando gradualmente se começa a distinguir da sua mesma e a descobrir a sua identidade e individualidade.

Durante o processo o bebé exhibe alguma ambivalência ao alternar entre comportamentos de distanciamento e aproximação em relação à sua mãe, culminando com uma decisão individual da distância que irá manter na relação.

Por norma quando a poesia é tida como objecto de estudo são seleccionados autores clássicos como Fernando Pessoa ou Edgar Allen Poe. No presente estudo, embora o trabalho central tem por base a obra poética, é importante referir que as obras analisadas foram criadas

como músicas de “Rap”, pelo que será importante ter em atenção também os contornos culturais associados ao estilo musical.

História do Hip-Hop

Os anos 70 foram um período conturbado nos EUA, afectado internamente pela extrema clivagem social e pela luta dos direitos civis dos negros, e externamente pelo decorrer da guerra no Vietname e pela crise do petróleo, o clima era marcado pela tensão social.

O movimento hip-hop tem origem na mesma altura nos subúrbios de Nova Iorque (Bronx, Harlem, Brooklyn), com as comunidades jamaicanas, afro-americanas e latino-americanas.

Composto por quatro vertentes, MC’ing, DJ’ing, B-Boy’ing e Graffiti, o movimento Hip-Hop surge como uma forma de rebelia e manifestação pública através das artes contra o descontentamento social.

Em 1973 é criada a Zulu Nation, que com o objectivo de diminuir a violência nos subúrbios, associada principalmente aos gangues pelo domínio territorial, tem a iniciativa de organizar “batalhas” não violentas entre os gangues com um objectivo pacificador. As batalhas consistiam em competições artísticas sobre diferentes vertentes.

O DJ’ing é a arte de passar ou criar música para animar as festas. Uma das características principais dos DJ’s de hip-hop é o “scratch”, a habilidade de manipular o vinil enquanto este toca, de forma rítmica sem que a musica que esta a tocar perca a coerência musical.

O B-Boy’ing está relacionado com a dança, mais concretamente com o “break dance”, estilo marcado essencialmente pela exibição de diversas habilidades físicas como, mortais, contorcionismo entre outras proezas, sempre acompanhado pelo ritmo de um “break-beat” (instrumental baseado no estilo musical “funk”).

O graffiti, está associado à arte da pintura em locais públicos, tem como origem a marcação territorial dos gangues, contudo, evoluiu para a criação de peças complexas com diversas qualidades estéticas.

O MC’ing é a arte de declamar poesia de uma forma ritmada a acompanhar um instrumental com uma batida característica. É deste que surge o nosso objecto de estudo, o “Rap”.

Inicialmente o Rap era apenas baseado na poesia de improviso e colocava frente a frente dois MC's que se tentavam superar pelo insulto e pela técnica, era também utilizado como forma de manifestação contra o governo e a sociedade, e são estas as temáticas abordadas na primeiras músicas da Rap gravadas e publicadas.

Com o passar dos anos as temáticas foram sendo mais diversificadas, como amor, a introspecção, a ambição, as drogas etc.

O “objecto primário”

Apesar de na teoria psicanalítica existirem diversas abordagens divergentes o que é transversal a todas é o foco na qualidade das relações precoces. Estas têm um efeito permanente no desenvolvimento da personalidade do sujeito.

M.Klein introduz o conceito de “objecto interno” como forma de designar a representação que o sujeito cria psiquicamente das pessoas com quem interage.

Nos primeiros anos de vida o bebé vive num estado de extrema dependência dos cuidados de outras pessoas. São estas pessoas com quem o bebé irá estabelecer as suas primeiras relações e relacionar-se com os primeiros objectos internos, e a qualidade destas relações irá ter repercussões ao longo do desenvolvimento psíquico do sujeito como já referimos.

Na música e na poesia, podemos facilmente inferir o peso que estas relações têm na estruturação da personalidade do sujeito através de inúmeras letras dedicadas aos cuidadores primários dos músicos, ou mesmo por referências aos mesmos em outras letras.

Neste capítulo iremos atentar no trabalho teórico de alguns autores relativamente ao estabelecimento dos primeiros objectos internos aos quais nos iremos referir como “objectos primitivos” ao longo do trabalho.

Sigmund Freud

(Greenberg & Mitchell, 2003) salientam o facto de que Freud quando propõe o modelo estrutural e se afasta do seu modelo tóxico inicial, já está a conceber a possibilidade de o “self” naturalmente ser constituído por diversas partes. É na mesma altura que Freud aceita a noção de relação de objectos de M. Klein.

A teoria desenvolvimental de Freud (1911) é desenvolvida com base nas experiências de realidade da criança. A instituição do princípio da realidade e das suas capacidades

funcionais torna necessário a experiência de situações repetidas de frustração da pulsão. Contudo trata-se de uma realidade ainda sem um papel importante concedido aos objectos da infância da criança; as frustrações são inevitáveis, independentemente de quem é responsável por dar resposta às suas necessidades. (Greenberg & Mitchell, 2003)

É com a introdução do conceito de narcisismo que Freud começa a modificar as suas perspectivas sobre o papel do objecto na economia psíquica.

Relativamente a este ponto atentemos no artigo “Luto e melancolia” (Freud, 1917a) no qual com base na investigação com doentes deprimidos em processo de luto chega à conclusão de que quando deparados com a perda do objecto real (cuja relação era valorizada) o investimento libidinal realizado num objecto perdido não é dirigido para um novo objecto mas para o próprio, originando sentimentos de culpa.

Greenberg & Mitchell (op. cit) referem também a importância da situação edipiana que considera assentar no mesmo princípio, pois com a sua solução há a desilusão com o objecto do desejo, através da destruição das fantasias associadas ao mesmo (isto é o que leva à formação do superego).

Ao estudar a obra e vida de Leonardo Da Vinci (1910c) Freud conclui que as acções conscientes e inconscientes dos pais têm um efeito notório no desenvolvimento psíquico do sujeito.

Em “Luto e melancolia” (1917a) Freud observa a relação entre a perda de um objecto na realidade e uma perda percebida do ego. Sugere que sob determinadas circunstâncias, quando o investimento libidinal é retirado a um objecto após a sua perda, este não é utilizado em novos investimentos objectais, mas sim redireccionado para o próprio ego, estabelecendo assim o narcisismo secundário. Desta forma é criada uma identificação do Ego ao objecto abandonado, pelo que uma perda do objecto representará simultaneamente uma perda do Ego.

Segundo Greenberg & Mitchell, é no conceito de identificação que encontramos pela primeira vez a capacidade do objecto de influenciar a natureza da estrutura psíquica.

Para Freud (1917a) a mais importante perda de objecto que a criança experimenta é a perda do objecto Edipiano ou das suas fantasias sobre o mesmo. É esta perda que leva à formação do Superego, por via das identificações e que faz com que o complexo de Édipo se estabeleça como uma pedra angular no desenvolvimento quer saudável, quer neurótico.

O complexo de Édipo faz parte de uma teoria de relações do objecto, envolve a interacção entre três pessoas e cada uma delas transporta para essa relação os seus próprios objectivos.

Na análise que efectuou Leonardo Da Vinci (1910c), Freud salienta que as atitudes conscientes e inconscientes dos pais moldam a natureza da experiência edipiana específica de cada indivíduo.

Para Freud, segundo o modelo estrutural a formação do objecto e a formação do carácter são determinados pela natureza da pulsão subjacente, mantendo a congruência deste modelo com as premissas fundamentais no modelo estrutura/pulsão.

Melanie Klein

Relativamente à origem dos objectos, M. Klein desenvolve diversas formulações.

Na perspectiva mais amplamente conhecida, Klein sugere que os objectos são inerentes e por isso criados pelas próprias pulsões de forma independente dos objectos externos: “ a primeira realidade da criança é inteiramente fantasmática” (1930, p.230). Aqui defende que as percepções dos objectos externos são apenas um suporte para a projecção das imagens de objecto inatas da criança. Explica este ponto através da compreensão da natureza do desejo. Susan Isaacs (1943) defende esta perspectiva argumentando que o desejo implica um objecto desse desejo, e que na experiência do querer está sempre implícita alguma fantasia sobre as condições de gratificação do que é pretendido.

Para Klein as pulsões pela sua natureza de desejo inerente, possuem *A priori* imagens do mundo exterior que procuram ser gratificadas quer no amor, quer na destruição. Defende a existência não só de imagens e traços de memória específicos filogenéticos, mas de um conjunto alargado de imagens e actividades fantasiadas ao nível inconsciente e que são inerentes, tais como seios, pénis, o ventre materno, bebés, perfeição, veneno, explosões e incêndios (citado de (Greenberg & Mitchell, 2003)). As primeiras relações de objecto da criança, são relações com imagens parciais do corpo, sem que a criança tenha necessariamente experienciado na realidade os órgãos reais. (“O bebé tem um conhecimento inato e inconsciente da existência da mãe [...]) este conhecimento inconsciente constitui a base para a relação primitiva da criança com a sua mãe” (1959, p248).

A segunda explicação proposta por M. Klein dá conta de objectos iniciais fantasmáticos inerentes e menciona o primeiro direccionamento da pulsão de morte que segundo a autora tem necessariamente de ocorrer para que a criança possa sobreviver. De acordo com a lógica Freudiana, o bebé é ameaçado de destruição a partir de dentro imediatamente após o nascimento. É a pulsão de vida ou *Eros* que redirecciona a pulsão de morte sob a operação de dois mecanismos de salvamento: A maior parte da destrutividade é

dirigida para fora e transformada em sadismo direccionado para os outros; Parte permanece como masoquismo erógeno primário.

Klein propõe um terceiro mecanismo no qual uma parte adicional da pulsão de morte é projectada sobre o mundo externo. Assim surge um mau objecto baseado na projecção da pulsão de morte e o bom objecto como resultado da projecção da pulsão de vida tornando os objectos das pulsões, extensões das mesmas.

Numa terceira explicação proposta por M. Klein, os objectos são invocados para explicar a fenomenologia das primeiras sensações da criança. Sobre esta perspectiva, os objectos internos iniciais de natureza cruel e fantasmática estão constantemente a ser projectados sobre o mundo exterior, fundindo-se com as percepções dos objectos reais do mesmo. São então re-interiorizados os objectos internos que daí resultam parcialmente transformados pela percepção dos objectos reais estabelecendo-se assim os objectos internos como “duplos” correspondentes aos objectos reais.

A autora considera ainda que são interiorizadas não só as pessoas, mas todas as situações e experiências.

Fairbairn vs Klein

Com base na de Greenberg & Mitchell (2003), salientamos ainda as diferenças teóricas entre M. Klein e W. R. D. Fairbairn relativamente à origem e função dos objectos internos:

Uma das principais diferenças diz respeito à natureza da fantasia. Para Klein, a fantasia inconsciente é a mais básica e primitiva actividade da mente, tratando-se de uma manifestação directa das pulsões. O pensamento relativo à realidade externa e às pessoas reais é secundário e deriva dos processos iniciais da fantasia inconsciente, o que leva a que todas as experienciais da criança e do adulto positivas ou negativas sejam acompanhadas pela fantasia inconsciente. Já para Fairbairn, esta fantasia não é primária mas substitutiva e tem como principal função representar uma compensação secundária para o fracasso das relações reais com vista à manutenção das mesmas, adoptando desta maneira uma perspectiva mais puramente relacional/ estrutural.

A segunda grande diferença entre os dois autores diz respeito à natureza do objecto interno: Para Klein, este constitui um acompanhamento natural inevitável e continuo em toda a experiência. É estabelecido no princípio da vida e torna-se o principal conteúdo da fantasia inconsciente, tornando-se a fonte dos maiores horrores e dos mais profundos prazeres da vida.

Fairbairn considera que teoricamente os objectos internos não são nem primários e nem inevitáveis, encarando a relação com os mesmos masoquista por inerência.

O autor considera os maus objectos internos demónios e perseguidores persistentes sendo que os bons objectos internos, não dão gratificação real adquirindo meramente a função de refúgio em relação aos relacionamentos com os maus objectos internos.

Klein e Fairbairn divergem por fim no que diz respeito à fonte do sofrimento da experiência humana, onde Klein crê que a raiz do mal assenta nas pulsões, principalmente na pulsão de morte e na consequente agressividade uma vez que, o dilema colocado à criança quer na posição esquizo-paranoide, quer na posição depressiva, é pôr-se a salvo da agressividade.

Fairbairn defende que a raiz do sofrimento se situa na privação materna. Em termos ideais, o cuidado materno suficiente, resulta num ego não fragmentado com o potencial libidinal totalmente disponível para as relações com objectos externos. Caso estes cuidados sejam inadequados, a integridade do ego é severamente ameaçada. Para este, a angústia central gira em torno da protecção do vínculo ao objecto face à privação.

Margaret Mahler

Margaret Mahler introduz os conceitos de “psicose autista” e “simbiótica”. Tais conceitos referem-se por um lado, a uma perturbação que impossibilita a formação da relação com as figuras cuidadoras e por outro a uma condição na qual a criança é incapaz de sair dessa relação (Mahler, 1979). Com base no estudo destas condições, a autora elabora a sua teoria sobre a experiência de desenvolvimento normal da criança.

A sua teoria é composta por duas fases principais, a fase autista normal e a fase simbiótica normal, composta por três subfases:

A subfase da diferenciação, dos quatro ou cinco meses até aos dez meses de idade (primeira das fases de separação-individuação);

A subfase prática, dividida por dois momentos – o primeiro descrito com subfase prática inicial (cobre gradualmente a subfase da diferenciação até a criança adquirir locomoção vertical) e o segundo como prática propriamente dita (desde que a criança começa a andar) -.

A subfase de aproximação (entre os quinze e os dezoito meses).

A fase autista normal que persiste nas primeiras semanas de vida, é marcada pela relativa insensibilidade do bebé a qualquer estímulo e por períodos de sono bastante superiores aos períodos de vigília. Mahler considera que o bebé funciona nesta fase como um sistema fechado, consideravelmente alheado da realidade externa, centrando a sua preocupação

somente na satisfação das suas necessidades fisiológicas. O recém-nascido incapaz de localizar fontes de satisfação possíveis, opera sob o princípio de realização alucinatória do desejo.

A fase simbiótica tem início por volta das 3/4 semanas e é marcada por uma crise de maturação fisiológica na qual o bebé exhibe maior sensibilidade à estimulação externa e ganha relativa consciência da mãe como objecto externo, principalmente no que diz respeito à sua capacidade de ajudar na redução da tensão. É nesta fase que surge o sorriso específico como resposta à face humana, não estando tão virado para dentro e o bebé percebe-se como uma unidade dual em função simbiótica com a mãe. É nesta altura que o bebé começa a organizar a experiência com a estruturação da memória como função autónoma primária do Ego, o que contribui para a formação da matriz indiferenciada do Ego e do *Id*. Segundo Mahler é apenas a partir desta fase que faz sentido falar do bebé em termos psicológicos.

A subfase de diferenciação marca o início do processo de separação-indivuação. Nesta fase o bebé começa a estar mais alerta quando acordado, adopta uma postura mais activa na exploração da mãe, puxa o cabelo, mexe na cara etc.. é ainda durante a sub-fase de diferenciação que o bebé procura estímulos afastados da díade. Começa a estabelecer uma diferença entre a “a mãe e o outro” procurando explorar um pouco mais o mundo sem se afastar da mãe. É desenvolvida a capacidade de diferenciar o estímulo perceptivo e as sensações internas, é possível a distinção “Eu/objecto”.

Segue-se a subfase prática inicial que tem início como desenvolvimento da capacidade de rastejar e gatinhar, dando ao bebé a possibilidade de se movimentar a uma maior distância da mãe contudo ainda a reconhece como um “porto seguro”, Mahler define como uma fonte de “recarga emocional”, ainda assim há um aumento significativo da diferenciação corporal em relação à mãe.

Nesta fase o bebé desenvolve um maior interesse pelos objectos inanimados do mundo exterior, no entanto prevalece o interesse na mãe e na sua disponibilidade permanente como “recarga emocional”. O que promove o estabelecimento de um laço específico mãe/bebé

Na subfase prática propriamente dita o bebé adquire a locomoção vertical, o que se reflecte numa expansão dramática dos horizontes do bebé.

Mahler considera esta subfase o auge do narcisismo secundário, a criança centra-se nas suas capacidades em expansão que lhe conferem a sensação de onipotência. Considera também que na criança se manifesta uma tendência inata para o movimento de separação (1974).

Apesar de se autonomizar a criança continua a utilizar a mãe como “recarga emocional”, a autora destaca a este respeito que é importante que a mãe seja capaz de renunciar ao corpo do bebê para que o desenvolvimento prossiga de forma satisfatória, esta deve permitir e disfrutar com prazer a entrada e a do bebê na relação física.

Por fim apresenta-nos a subfase de aproximação na qual a criança regride. Consta que mesmo com o crescimento das suas capacidades continua a precisar de suporte, o que leva à perda do sentido do ideal de Mim, com isto reaviva-se uma espécie de angústia de separação. Experimenta a frustração com frequência e começa a conceber a mãe como uma entidade corporal diferenciada cuja disponibilidade para ajudar a criança a lidar com o seu mundo não é permanente.

Instaura-se aquilo a que Mahler designa por “crise de aproximação” (1974), que tem por base o conflito entre a necessidade de ajuda do exterior e simultaneamente a necessidade de consolidar a separação e individuação. É um período intenso no qual a relação com a mãe é caracterizada por uma grande ambivalência.

A forma como estes conflitos são resolvidos irá determinar muitas das características do desenvolvimento posterior da personalidade.

A self e a Criatividade

O sentido de *self* surge com o término de um estado fusional do bebê com a mãe. A percepção deste evento pode ser mais ou menos frustrante, e influenciar a tolerância do bebê para frustrações futuras. Será esta tolerância o que inicialmente determinará a coesão do *self*?

Por coesão entenda-se não só a capacidade de suportar a frustração, como de se restaurar sem maiores repercussões a longo prazo. Esta coesão é fundamental para a manutenção da estabilidade emocional, que permite ao bebê suportar e “dominar” o caos da posição esquizo-paranoide e entrar na posição depressiva sem optar pela fuga nem pelo recurso à onipotência.

Para alcançar a coesão segundo Bion (1962^a/1991) é necessário o bebê ter alguma tolerância à frustração. Esta vai sendo desenvolvida através da comunicação mãe/bebê mais ou menos eficaz durante um período pré-verbal.

Neste período é importante que o bebê não receba maioritariamente respostas frustrantes e que receba contributos narcísicos suficientes para conseguir desenvolver recursos suficientes para lidar com a frustração.

Por outro lado, o excesso de respostas empáticas (contributos narcísicos) também pode ser prejudicial. O bebé pode correr o risco de não ter oportunidades suficientes para experimentar a não satisfação e não desenvolver ferramentas para conseguir lidar com a frustração.

Poderemos assim considerar que o rácio de respostas empáticas/frustrantes é directamente afectado pelas qualidades do objecto, principalmente a capacidade de *rêverie*, que permite à mãe conter as angústias do bebé, e a função α , responsável pela transformação dos elementos β , emoções sem nome ou sentido.

O objecto primitivo assume um papel de destaque ao suportar, conter e transformar a angústia do bebé, durante uma fase de dependência total. É também este objecto que define o esboço da relação do bebé com o mundo.

É necessário salientar que antes que possa existir qualquer transformação tem que existir um continente para os conteúdos que não são passíveis de atingir o nível da consciência sem ganharem sentido.

Relativamente a este continente a hipótese que colocamos é que na escrita como acto criativo é o papel que representa o continente numa forma materializada.

No papel, o criador pode colocar os seus conteúdos de forma segura, sem a pressão de se colocar numa posição de vulnerabilidade perante outra pessoa, ao mesmo tempo que cria um espaço em que é possível transformar os elementos sujeitos a repressão de forma a trazê-los para o plano consciente. Colocamos também a hipótese de esta ser um meio de dar uma forma material aos mesmos conteúdos, permitindo a diferenciação entre sujeito e obra.

Bion (1926b/1979) associa o esforço criativo à ocorrência de intensas catástrofes psíquicas em que há oscilação entre a posição esquizo-paranoide e a posição depressiva.

Numa primeira etapa é necessário que as ideias e noções anteriores sejam desmanteladas (posição esquizo-paranoide) e em seguida reorganizadas e integradas de forma diferente (posição depressiva). O desmantelamento inicial implica a ocorrência de um movimento de fragmentação, a reorganização estará mais associada a um movimento de integração.

Segal salienta o facto de na obra ser o objecto que é representado e não o self, contudo o objecto só pode ser representado no contexto propiciado pelo self e com base na dinâmica relacional entre ambos. Assim não é possível representar o objecto sem o self nem o self sem os seus objectos.

Podemos desta forma considerar que na obra criativa estamos perante um diálogo entre as diferentes partes do autor.

Para que seja possível a ocorrência deste diálogo é preciso que haja um movimento de fragmentação que permita o contacto entre diferentes partes do sujeito

Este movimento de fragmentação só pode ter lugar sem que se trate de um episódio psicótico, caso o artista criador tenha alguma tolerância à frustração, que como já vimos está directamente associada ao trabalho da função α .

Só assim o artista criador pode suportar a destruição e reconstrução de uma parte de si, para tal é necessário que consiga separar-se da mesma.

Em o “poeta e o fantasiar”, Freud compara o poeta a um devaneador, Segal, refere que o poeta nunca abandona totalmente a realidade, cria todo um novo mundo com os seus símbolos mas mantém presente a noção da realidade, mantendo-se diferenciado da sua obra e sem possibilidade de se identificar totalmente com a mesma.

Segundo Winnicott da experiência de separação surge aquilo a que chama *espaço potencial* como já referimos, assim, colocamos a hipótese de a obra surgir como uma repetição desta experiência de separação, sendo experimentada desta forma a fragmentação num meio controlado pelo autor, de forma a transformar a angústia para a conseguir tolerar.

Pela obra, o autor consegue alcançar uma descarga libidinal através da sublimação dos impulsos, consegue agir motivado pelo desejo inconsciente e não ser censurado socialmente. A obra ganha aqui o papel de um estabilizador emocional, espaço de coesão e coerência entre o desejo, a fantasia e a realidade.

A reparação

Segundo Melanie Klein, o mecanismo de reparação tem como função, reparar os efeitos produzidos no seu objecto de amor pelos seus fantasmas destruidores, permitindo assim a superação da posição depressiva, garantindo uma identificação estável com o objecto benéfico.

De acordo com Delgado (2009), esta funciona como uma *estratégia de administração dos impulsos e não como defesa contra os mesmos. (esta é uma noção importante para o surgimento do pensamento criativo, pois a não defesa contra os impulsos sugere que a criatividade pode aparecer através de mecanismos superegoicos (defesas rígidas) ou egoicos (propenso a maior labilidade)*

A reparação permite a transformação do que é mau e visto como sendo do próprio, os impulsos destrutivos, na possibilidade de consertar o objecto danificado, antes que este possa retaliar ou deixar de existir.

Para M. Klein (1937) a reparação representa uma entrada para a posição depressiva, que permite alcançar alguma estabilidade emocional através da aprendizagem de que o objecto se mantém inalterado apesar das falhas no amor. Isto permite que o objecto obtenha a qualidade de constância. Quando o objecto não atinge a constância, não é possível ao sujeito estabelecer uma relação com um objecto total, permanecendo uma representação clivada do mesmo, sendo o objecto visto como sendo mau ou bom, nunca como um objecto com características boas e más.

Esta percepção do objecto é geradora de tensão psíquica uma vez que não permite a edificação de um objecto securizante.

Aquando da reparação do objecto, os impulsos sádicos e destrutivos são reprimidos e contra investidos, coagidos pelo superego.

Segundo Klein em “*Amor, Culpa e Reparação*”, a reparação ocorre por intervenção de uma estrutura superegógica, implicando a necessidade da repressão dos impulsos destrutivos e um contra investimento como movimento reparador, desta forma não existe uma descarga libidinal dos impulsos e sugere que o acto criativo bem como o mecanismo de reparação se assemelhem mais com uma formação reactiva do que com uma sublimação como Freud a descreveu.

No artigo “*Thoughts on the Concept of Reparation and the Hierarchy of Creative Acts*”, Janine Chasseguet-Smirgel salienta a importância da noção freudiana de descarga libidinal no acto sublimatório.

Conclui através da observação de alguns pacientes, que o acto criativo pode surgir da necessidade de reparar o objecto, mas também da necessidade de reparar o “*self* “danificado por falta de contributos narcísicos externos na sua primeira infância”.

Para si existem dois tipos distintos de criação associados à reparação, um que satisfaz o ego e pode engendrar culpabilidade e um que repara efectivamente o objecto.

A autora considera que com a configuração sugerida por Klein seria difícil engendrar a culpa pois os impulsos sádicos teriam origem num modo fusional pelo que ataque ao objecto que motiva o medo de perda e destruição do mesmo, seria um ataque ao próprio *self*, justifica esta impossibilidade ao mostrar que de forma a estabelecer o *self* é necessário destruir o objecto no inconsciente.

Conclui desta forma que o acto criativo com o intuito de reparar o *self* é mais benéfico para o sujeito, na medida em que para este acontecer é necessário que haja uma descarga dos impulsos e reduz a tensão psíquica gerada pelo conflito entre a fantasia e a repressão.

Segal considera que a reparação verdadeira, completa e criativa é a que tende a restaurar o objecto.

Na sua teoria o trabalho artístico é um modo de elaboração da posição depressiva, através da “restauração simbólica do seu mundo interno e da sua família interna.” Parece aqui ser possível reforçar a ideia central em estudo “o papel do objecto primário no acto criativo”.

A autora enfatiza a necessidade de existe uma diferenciação entre o artista e a sua obra.

Gostaríamos de ressaltar que a alteridade reflecte o ganho da noção eu/outro, e não só de “eu” ou “outro”, o self surge também com um equivalente objectal.

Segal refere: “a obra da arte de representar primariamente o objecto e não o self”, parece-nos importante ter presente que este objecto só pode ser representado dentro do contexto do self.

Iremos discutir mais aprofundadamente a dinâmica do self no capítulo “o self e a criatividade”.

Apesar das diferenças na compreensão das três autoras, parece existir um ponto comum, a ideia da busca da estabilidade emocional pelo acto criativo, seja através da reparação do objecto, do self ou ambos. Por estabilidade emocional podemos entender o estabelecimento de um ego mais íntegro e coeso através de um melhor compromisso entre as exigências do superego e as pulsões do id, que é capaz não só de tolerar a frustração como também de se restaurar após a mesma.

Atentando nas teorias da três autoras é possível depreender que no acto criativo é necessário existir uma diferenciação sujeito/objecto, que se traduz em sujeito/obra. Chasseguet-Smirgel valoriza o impacto das falhas narcísicas quando se dá a separação precoce, referindo que estas falhas atravessam todos os estádios da maturação pulsional.

Segal refere-se à diferenciação do artista com a sua obra, que permite ao artista terminá-la e passar para outra, como forma de superar as ansiedades depressivas. A questão que colocamos relativamente a este ponto é a seguinte: porque é que o artista tem necessidade de passar a outra obra?

Método

Para a realização deste trabalho foi utilizada uma metodologia qualitativa.

Num primeiro momento os participantes foram seleccionados através de obras previamente conhecidas pelo investigador.

Num segundo momento foram realizadas entrevistas semiestruturadas de forma a ser possível abordar as temáticas relativas ao trabalho em investigação atribuindo a maior liberdade possível aos participantes para responder em associação livre.

Depois foram analisadas as obras fornecidas pelos participantes com base nos critérios mencionados no separador seguinte

Por fim as obras foram relacionadas com as informações anamnéticas obtidas nas entrevistas.

Análise de vida e obra

Para realizar a análise das obras fornecidas pelos participantes foram utilizados os seguintes critérios: a estrutura global dos poemas; a métrica dos versos; o tipo de performance.

A análise de conteúdo foi realizada tendo em atenção o título das obras, a relação com o conteúdo dos poemas e posteriormente os resultados obtidos nas análises foram relacionados com os dados anamnéticos dos participantes.

Caso R

“R” é um rapaz de 26 anos, é um dos filhos do meio de uma fratria de quatro irmãos, tendo uma irmã 20 meses mais nova, uma irmã 9 anos mais velha e um irmão 12 anos mais velho.

É filho de pais separados. Vive desde os 12 anos com o seu pai, altura em que a sua mãe sai de casa. Aos 21 anos perde a mãe.

É licenciado em filosofia. E encontra-se actualmente desempregado.

Descreve a sua infância como uma “época feliz”.

Descreve-se a si próprio na infância como um rapaz tímido e muito reservado que falava pouco.

Considera que na escola sempre estabeleceu boas relações com os colegas e professores e até ao 7º ano era muito bom aluno pertencendo ao quadro de excelência.

No 7º ano as suas notas diminuíram significativamente e o seu comportamento na escola piora, dado que considera estar relacionado com o mau ambiente em casa, no entanto rapidamente recupera as notas e no ano seguinte com uma turma significativamente diferente retoma os bons resultados.

Durante o seu percurso escolar apesar de não chumbar, repete o 10º ano por mudar de agrupamento e repete o 12º por querer fazer melhorias para se candidatar à faculdade.

Em situações de maior stress recorria numa primeira fase à sua mãe e à irmã mais velha, durante a adolescência recorria aos colegas mais chegados, que mantem ainda hoje.

Actualmente por norma não recorre a ninguém para pedir ajuda tenta resolver os seus problemas sozinho.

Descreve a relação com o seu pai ao longo do tempo como algo tensa, com várias discussões. Considera ter pouco em comum com o mesmo. Contudo, actualmente esta relação melhorou desde que o seu pai foi forçado a reformar-se por invalidez e ficou dependente de si.

A relação com a sua mãe é descrita como muito boa durante a sua infância, mas quando esta saiu de casa esta relação ficou marcada por uma grande ambivalência, pois por um lado sentia que a sua mãe precisava da sua ajuda e fazia o que pudesse para a ajudar por sentir que era sua responsabilidade, por outro lado discordava de todas as opções de visa tomadas pela mesma.

“R” escreve poesia desde os 10 anos e começa a fazer música aos 12 anos. Vê na música uma forma de falar livremente sobre o que lhe apetecer sem ter medo de ser criticado.

Durante a entrevista “R” é bastante colaborador e participativo no entanto emociona-se ao falar aprofundadamente sobre a relação com a sua mãe.

(des)controlo(abafa)

num desabafo eu abafa toda negatividade
que me cerca a alma e não me deixa ser verdade
é então que a eloquência esconde a profundidade
da dureza da vivência que não me deixa ser certeza
tou preso ao apreço de quem não conheço
e reconheço que tenho mérito que eu suponho que não mereço
não sei se é verdade ou não este direito
será um falso moralismo sem cabeça, só peito
e eu pergunto-me o que sou, porque que penso, porque faço
e eu penso que sou propenso a um intenso impasse
por tar parado no tempo sem poder avançar
revoltado com o presente e só querer recuar
desejo e ambição sem visão de alcance
custe ou não é tudo o que são sem sequer uma chance
confuso inda pergunto pra' que é que sirvo?
não sei porque o que vejo é só a capa do meu livro

Refrão

I used to think that love was just a fairy tale
Until that first hello
Until that first smile.
But if I had to do it all again I wouldn't change a thing
'Cause this love is everlasting. (musica "suddenly"- billy ocean)

com versos escondo a prosa e converso com rimas
dou-lhe uma forma melodiosa que só me fascina
pra' mim é sexo sem nexo em contexto de anexo
sou um trecho complexo de um texto reflexo
sou confuso sem identidade
e nunca quis mais nada se não, ser o dobro da metade
sem o rei na barriga sempre tive de batalhar
sou resultado de uma guerra que parece não cessar
não sou obra do acaso nem sou obra por acaso
e aquilo de mim sobra é uma dobra do meu caso
e eu não caso, o coração e a mente porque a segunda mente
e seguramente que em seguida
ela vai querer tar a frente tirar ao primeiro a vida
por isso eu deixo-os separados pa fazer a minha vida
como prova de quem me aprova eu só peço uma prova tua
traz-me a lua nova pa poder ver uma nova lua
refrão

no ceu vejo estampado o sorriso duma criança
que desvaneceu espantado juntamente com a esperança

numa balança que só acusa o aumento de peso
e o homem que hoje sou não dança porque sou mais indefeso
procuro abrigo na inocência que a indecência leva
mas procuro em vão porque a bengala não a preserva
sou uma antítese completa o equilíbrio perfeito
e no entanto só me vejo como mais um defeito
eu não rejeito aquilo que vivo mas se sonho com o que tive
é porque tudo agora me parece relativo
e relativamente a isso nada posso fazer
é com o presente o compromisso que me faz esmorecer
e a cara salgada liberta-me o ser
do que tenho de ser quando nada eu quer ser
quanto penso em desistir por não querer mais sentir
saudades da criança que não volta a sorrir

Análise

Na primeira parte do poema desta música o autor refere a impossibilidade de existir de forma autêntica, e conseqüentemente reconhecer-se na mesma forma, como podemos comprovar nos versos, “(...) a negatividade/ que me cerca a alma e não me deixa ser verdade” e “(...)pra’ que é que sirvo?/ não sei porque o que vejo é só a capa do meu livro”.

Podemos também observar uma certa resignação com o que vive no presente, apesar de reconhecer o seu efeito nocivo, “da dureza da vivência que não deixa de ser certeza”, “desejo e ambição sem visão de alcance/ custe ou não é tudo o que são sem sequer uma chance”.

É dado um grande peso ao olhar exterior no que concerne à forma como se vê a si próprio, “tou preso ao apreço de quem não conheço”, “não sei porque o que vejo é só a capa do meu livro”. Por um lado, reconhece que o vêem de forma positiva com “apreço” e sente que tem que se moldar a essa visão do exterior o que o mantém “preso”, por outro, não consegue olhar para si da mesma forma, “e reconheço que tenho o mérito que eu suponho que não mereço”, o que possivelmente o levará a não conseguir existir de forma autêntica como já referimos.

Na segunda parte do poema é-nos apresentado o sentimento de incompletude do autor, como se só pudesse existir como parte de um conjunto, podemos ver nos seguintes exemplos: “sou um trecho complexo(...)”; “nunca quis mais nada senão; ser o dobro da metade”; “sem o rei na barriga(...)”; “aquilo que de mim sobra é uma dobra do meu caso”. O sentimento de

incompletude impossibilita a estruturação de um Ego coeso, não desenvolvendo assim o sentido de *self* diferenciado, o que leva o autor a afirmar: “sou confuso sem identidade”.

A dificuldade do autor em existir de forma diferenciada entra em conflito com a necessidade de o fazer e estabelecer uma identidade, este conflito é representado no verso: “sou resultado de uma guerra que parece não cessar”.

No final desta parte é abordada a separação da razão e da emoção, “e eu não caso, o coração e a mente(...)”, e o medo que a razão se sobreponha à emotividade, “ela vai querer tar à frente, tirar ao primeiro a vida”. Para o autor o triunfo da razão representa a perda total de emoção, levantamos aqui a hipótese de o autor ter medo não se conseguir ligar emocionalmente a alguém que de alguma forma apague o sentimento de incompletude. Os últimos dois versos, “como prova de quem me aprova eu só peço uma prova tua/ traz-me a lua nova pa poder ver uma nova lua”, sugerem a procura desta mesma ligação emocional como forma de reparação à incompletude narcísica.

Na terceira e última parte do poema o autor refere-se à perda da inocência infantil, e procura vitalidade no “sorriso duma criança”, que o faria sentir-se mais confiante para enfrentar as dificuldades do crescimento, “o homem que hoje sou não dança porque sou mais indefeso”. Isto sugere-nos que na idade adulta o autor sofre de carência afectiva.

O autor aborda novamente a sua incompletude narcísica, descreve-se como “(...) uma antítese completa, o equilíbrio perfeito”, vê-se como oposição algo que complementa simultaneamente, apresentando-nos duas representações distintas em conflito, uma na qual sente a necessidade de se opor ao objecto que o faz sentir completo e diferenciar-se, e outra na qual só se vê completo em comunhão com o mesmo, (sobreposição quântica do self), e quando esta comunhão é mencionada o autor só se consegue ver como um “mais um defeito”, atribuindo a si as características negativas do objecto resultante da comunhão, sem no entanto idealizar a restante parte, ao reconhecer a possibilidade de o objecto não ser perfeito também, como podemos deduzir pela utilização do “mais” antes de se definir como um “defeito”.

No final do poema o autor fala no choro como forma de libertar a tensão psíquica gerada pelas exigências da vida adulta, “e a cara salgada liberta-me o ser/ do que tenho de ser quando nada eu quero ser” , e encara esta libertação como uma forma de não sucumbir aos efeitos depressivos da perda da infância, “quanto penso em desistir por não querer mais sentir/ saudades da criança que não volta a sorrir”. Esta infância perdida tenta ser reparada na letra da música “Sem Telemóvel”, que iremos partilhar no final da análise desta musica mas não faremos uma análise aprofundada.

Relativamente ao refrão, apesar de ser parte de outra música, é importante referir que fala num primeiro momento na dúvida em relação ao “amor”, “i used to think that love was just a fairy tale”, que é coerente com a carência afectiva e o medo de não se conseguir ligar emocionalmente a alguém que o autor nos apresenta durante o poema, no segundo momento fala na aceitação do que consideramos que para o autor é o presente, e na eternidade do amor, que nos parece referir-se à procura do mesmo, “but if i had to do it all again I wouldn’t change a thing/ cause this love is everlasting”.

Nesta música a temática central abordada é o sentimento de incompletude narcísica que impede a estruturação de um *self* coeso e que compõe um fundo depressivo que remete várias vezes o autor para a perda de vitalidade.

No início da primeira e da segunda parte o autor refere-se à importância da obra, quer na libertação da tensão psíquica, “num desabafo eu abafar toda a negatividade”, quer no auxílio que a mesma presta na estruturação do autor em contacto com o mundo.

Para o autor a obra é um espaço no qual é onipotente e onde se pode libertar do olhar exterior, é um espaço onde pode existir de forma autêntica e espontânea, por oposição a uma forma de existir em que adapta ao que vêm em si e corresponde a essa imagem.

O papel da obra é também ilustrado pelo título da música, “(des)controlo(abafar)”, pois é neste espaço que o autor se pode descontrolar e libertar da pressão exterior, desabafar sobre tudo sem ser rejeitado e abafar os efeitos do que lhe possa causar angústia, e ganhar novamente o controlo sobre o seu mundo interno. É o que permite a “R” sair da posição esquizo-paranoide e entrar na posição depressiva.

Sem Telemóvel

sem abrir a boca no meu canto eu só queria
voltar pa casa e brincar criar magia
ser um action men numa missão impossível
um g i joe ou power ranger numa mais incrível
pegar no moto-rato e salvar o planeta
cinquenta mortais e um soco ganda paleta
também queria ser ninja depois de ver o van dame
não há quem me atinja sou o rei do tatame
era o samurai x com uma espada de plástico
com um golpe fatal dava um final drástico
a quem se opunha porque só numa unha tinha
mais poder que o harry potter na sua varinha
sem saber jogar a bola era ronaldo o fenómeno
aprendi com uma parede nunca era monótono
não tinha coordenação mas dava show a dançar
michael jakcson para o mundo quando começa a tocar

refrão

....pegava em personagens e criava os meus enredos
agora e só miragem quero sonhos e brinquedos
dás-me? não! leva de volta os medos

que não havia e que agora tão escondidos em segredos...

chorei com o rei leão, mas tornei-me masochista
vi vezes sem conta e o ânimo ainda existe
aprendi sobre a beleza ao ver a pochaontas
e que por vezes a riqueza não é só o que há em montras
e a dama e o vagabundo deram-me uma visão louca
e quando como massa quem segura a outra ponta
e o sentido de humor...olha esse quem diria
que o ganhei a ler anedotas na revista da maria
e ao ler o tio patinhas percebi que a ganância
é capaz de criar loucura e impedir o avanço da
humanidade, que esconde um fundo escuro
e aprendi a humildade com o senhor para lá do muro
e a ver super-heróis quis usar um fato
aquele que agora uso pa esconder a identidade
também queria um poder voar para outro mundo
mas sempre sem esquecer que um dia fui aquele miúdo

Quarto

fecho-me no quarto sinto que não há mais nada
é o meu mundo privado sem liberdade privada
posso falar e fazer agir e pensar
quero cantar e dizer o que eu tou a passar
são as quatro paredes em quem confio e confesso
todos os segredos e ambições de sucesso
se alguém me conhece bem são elas e não outrem
diferentes das pessoas elas simplesmente ouvem
dão-me soltura pa pensar e pa sonhar
imaginar uma gravura que me faça viajar
aberto ao mundo mas sempre fechado em mim
como se desse um espectáculo no meu próprio camarim
ao pé dos objectos que me dizem ser
um rapaz confuso o que me apraz a dizer
o meio mas é uma metáfora daquilo que eu vivo
e seu deito metade fora então já não sobrevivo

refrão (x2)

num mundo a preto e branco é la que eu pinto a cores
e eu só lamento não dar pa apagar dores

pensamentos perdidos em cima de uma almofada
e no choro os pedidos de auxilio de uma fada
quantas canetas já sem tinta ficaram
por ficarem em poemas que nunca as edificaram
e quantas teorias estupidez e manias
já foram desenvolvidas duma vez mas vazias
e quanto conteúdo à parte de um estudo de marte
já aqui ficou a que eu chamei de music'arte
não foi magia foi trabalho e talento
e não o podia fazer se tivesse ao relento
e quanto tempo foi passado a pedir inspiração
outro tanto ocupado a dar-lhe direcção
aqui sou rei do meu império o meu espaço de solidão
calmia e pureza uma pequena imensidão
e hoje então eu quero apresentar-te
a maior parte de mim público é o meu quarto

refrão (x2)

Análise

No início do poema, o autor dá-nos conta de um movimento activo em direcção ao alheamento do mundo exterior para um espaço onde pode ser livre para existir, “fecho-me no quarto sinto que não há mais nada/ é o meu mundo privado sem liberdade privada”.

Dá-nos a entender que a única forma de se expressar e comunicar o seu sofrimento é através da música, “quero cantar e dizer o que eu tou a passar”.

Nos versos “são as quatro paredes (...)/ diferentes das pessoas elas simplesmente ouvem/ dão-me soltura pa pensar e para sonhar”, “R” expressa a sua dificuldade em existir em relação ao outro, apagando-se quando entra em contacto com este, reiterando a ideia de que só no seu quarto é que pode existir.

“R” considera que fora do seu “quarto” não há espaço para colocar os seus conteúdos internos, no entanto mantém-se ligado ao mundo fora do “quarto” numa relação assimétrica, sendo que aceita o que vem de fora, “aberto ao mundo”, mas não pode colocar nada fora, “sempre fechado em mim”.

Mais à frente nos versos, “como se desse um espectáculo no meu próprio camarim/ ao pé dos objectos que me dizem ser/ uma rapaz confuso (..)”, levanta-se a ideia de que a musica e a criação são formas de triunfar sobre a desorganização psíquica.

A segunda parte do poema tem início com uma referência à resistência à elaboração, “pensamentos perdido em cima de uma almofada”, e outra que remete para uma regressão à infância, “e no choro os pedidos de auxílio de uma fada”. Esta sequência de ideias sugere que o autor não sente que tenha maturidade suficiente para lidar com os seus “pensamentos” e por isso é necessário que os perca.

“R” apresenta-nos novamente a dificuldade em partilhar os seus conteúdos internos, “quantas canetas já sem tinta ficaram/por ficarem em poemas que nunca as edificaram”, chegando mesmo a desvalorizá-los, “e quantas teorias estupidez e manias/ já foram desenvolvidas duma vez mas vazias”. Por outro lado ao dizer, “quantas canetas já sem tinta ficaram”, “R” sugere que tem necessidade de escrever de forma compulsiva, até as canetas ficarem sem tinta, ou o próprio ficar sem mais nada para dizer. Os “poemas que nunca a edificaram” refere-se às letras das músicas que não são gravadas, o que nos faz questionar a

função da concretização (escrita, gravação e publicação) das obras. Questão que iremos abordar na conclusão final sobre o autor.

A tarefa de trabalhar com estes conteúdos internos é vista como trabalhosa, “não foi magia foi trabalho e talento”, que requer tempo quer para a elaboração, quer para a aplicação, “quanto tempo foi passado a pedir inspiração/ e outro tanto ocupado a dar-lhe direcção”. A ideia de diferenciação das fases da criação, juntamente com a noção de que muito do que produz não é concretizado e a dificuldade em partilhar as suas coisas, leva-nos a crer que a concretização dos seus projectos é fundamental para a transformação dos seus conteúdos internos.

No final do poema “R” define o seu “quarto” com sendo “a maior parte de mim”, define-o também como o “meu espaço de solidão” e “pequena imensidão”. O verdadeiro self de “R” é definido pela solidão que ocupa grande parte do seu mundo interno.

O refrão deste tema sugere que o “quarto” tem um papel fundamental como elemento organizador da experiência, onde é possível o autor dar sentido a um “mundo a preto e branco” onde as cores são necessárias para o perceber. Reconhece ainda que o trabalho interno realizado neste espaço é doloroso, “não dar para apagar dores”.

Neste tema tem como intitulado “quarto”, “R” aborda a função contentora do seu próprio quarto. Podemos ainda colocar a hipótese de a expressão “quarto” designar uma fracção da unidade, e tendo em conta a temática abordada no poema da música, “R” só se conseguirá identificar como um elemento reduzido a uma fracção da unidade, outra referência que faz a uma existência fraccionada sem possibilidade de existir são os dois últimos versos da primeira parte do poema, “o “meio mas” é uma metáfora daquilo que eu vivo/ e se deito metade fora então já não sobrevivo”, ao subtrair metade de um meio o que resta é precisamente um quarto.

Leãozinho

não foste apenas uma história com final triste
e apesar seres a memória da amargura que existe
amei-te incondicionalmente mas não sei se o sabes
também me amaste mas ao mostrar ambos erramos
agora basta a recordação que o coração pula
queria sensação do abraço mas é nula
e numa tela nua gosto vê-la bela e crua
naquela rua onde tudo deixou de ter “Graça”
deixei de ser o rapaz capaz de acreditar
que a vida hoje é má mas que um dia passa
deixei de olhar pa lua porque a esperança é escassa
deixei de sonhar que um dia irias ter paz
na incerteza porque quase nunca te via sincera
inda é tanta a revolta que agora acalmo com gerberas
diz-me onde é que justo por mais que pense não o sinto
quando te quero beijar o rosto só vejo o número vinte

refrão

gosto muito de você leãozinho

caminhando sobre o sol

gosto muito de você leãozinho (caetano veloso- leãozinho)

amar é vago porque só as palavras o dizem
e nesse mar eu nado com nada, vertigem
sinto ao olhar pra baixo por mim condenado
pelo que fiz nem, me julguem, nem julguem que sou feliz sem
ter dito adeus a quem a mim fez deus a mãe
e se eu sou alguém que sente o que não sentiu ninguém
sou o tudo o que foi para além do que eu tirei vem-me
ao pensamento todo o tempo em que eu só me queixei
e a demência criou turbulência
sugou-te a essência e tirou-te a presença de espírito
cercada de violência a lutar pela sobrevivência
acabou a paciência e deixaste o físico
só queria que percebesse que me fazias falta
mas quando descobri o que agora ponho nesta carta
já era impossível já jazias alta
não sei se tenho culpa mas só penso em karma

refrão

Análise

A presente música foi escrita como dedicatória do autor à sua mãe, falecida semanas antes de começar a escrever o poema. O poema foi escrito em dois momentos diferentes, a primeira parte semanas depois da morte da mãe do autor e a segunda alguns meses mais tarde.

Nos primeiros quatro versos do poema o autor refere-se à perda do objecto primário e à qualidade da relação com o mesmo. O objecto era visto como tendo falhas suficientes para poder gerar “a memória da amargura que existe”.

Podemos observar uma sincronia entre o autor e o objecto, “amei-te incondicionalmente mas não sei se o sabes/ também me amaste e ao mostrar ambos erramos”, o que sugere que o autor reconhece as falhas no amor do objecto mas como forma de proteger o seu estatuto identifica-se com o mesmo e assume as mesmas falhas como suas.

A evocação das cinestésias sugere uma tentativa do autor em materializar o objecto e voltar a senti-lo após a sua perda, “agora basta a recordação que o coração pula/ queria a sensação de abraço mas é nula/ e numa tela nua gosto de vê-la bela e crua/ naquela rua onde tudo deixou de ter “Graça” ”, a colocação de “Graça” entre aspas sugere a presença de um duplo sentido na aplicação do termo.

A perda da “Graça” marca uma desilusão com o objecto, capaz de provocar um impacto devastador no autor, “deixei de ser o rapaz capaz de acreditar/ que a vida hoje é má mas que um dia passa”, e na representação que tem do objecto dentro de si, “deixei de sonhar que um dia irias ter paz”.

A desilusão com o objecto provocou alguma “revolta”, que acentua os possíveis defeitos do mesmo “(...) quase nunca te vi sincera”.

Os últimos quatro versos representam a aceitação da perda do objecto externo com o reconhecimento da mortalidade, através do recurso a símbolos associados à mesma como as “gerberas” que acalmam a “revolta” e o “número vinte”, que segundo o autor é o número da campa da sua mãe. Por outro lado é ainda visível alguma resistência à aceitação da perda real, uma vez que o autor pede uma resposta ao objecto e reconhece a sua impotência face à perda, “diz-me onde é que é justo por mais que pense não o sinto”.

Na segunda parte do poema o autor tenta reparar o objecto, com o qual se sentia revoltado e desiludido na primeira parte. De forma a alcançar esta reparação primeiro o autor redirecciona o ataque ao objecto para si próprio, “(...)vertigem/ sinto ao olhar pra baixo por mim condenado/ pelo que fiz nem, me julguem nem julguem que sou feliz sem”, em seguida externaliza as falhas do objecto como forma de poder justificar as falhas sentidas no amor do mesmo, “e a demência criou turbulência/sugou-te a essência e tirou-te a presença de espírito”.

Será que o “karma” a que se refere é por sentir que atacou e destruiu o objecto ou porque ao aceitar a sua perda sente que o matou?

O refrão é parte de uma música conhecida “Leãozinho”, que nos indica a dificuldade do autor em enfrentar o tema da perda sem auxílio. O facto de ser cantado no masculino ao contrário do objecto a que o autor se dirige, sugere o desejo do autor de que o objecto o cantasse para si, assumindo um papel de seu protector e talvez assim reparasse as falhas do seu amor. Na performance do refrão o autor optou por ser o próprio a cantar e não por utilizar parte da música original, o que nos leva a colocar a hipótese de o autor não se conseguir diferenciar totalmente do objecto primário, esta ideia é suportada também pelo título, “Leãozinho”, que fazendo uma referência a um símbolo de potência como é o leão é simultaneamente uma forma de, por um lado, manter uma representação infantilizada de si, e por outro dá-nos conta de uma representação castrada de si, despojada de poder, que poderá estar relacionado a perda do objecto primário.

Caso “R” conclusão da análise

Para “R”, como podemos ver na análise realizada à música “(des)abafo(controlo)”, a temática central é o sentimento de incompletude narcísica, que é experienciada através de uma existência fraccionada, que podemos também observar na música “quarto”. A existência de “R” é validada apenas pelo olhar externo, pois através de um mecanismo de identificação imagético-imagética, (Coimbra de Matos 2004), “R” só se define deliberadamente pela imagem que os outros têm de si.

Sobre esta perspectiva a obra assume um papel contentor, espaço existencial, no qual pode se expressar e existir livremente sem o medo de ser censurado, como podemos verificar na análise da música “quarto”. Neste espaço o autor pode expandir-se e explorar os recantos da sua parte reprimida pelo meio. Aqui pode reconhecer e trabalhar os seus conteúdos internos.

Podemos constatar este ponto na entrevista. Para “R” a poesia e a música começaram como uma forma de depositar as suas angústias numa das fases mais complicadas da sua vida, a separação dos seus pais. Podemos assim considerar que para “R” a criação artística nasce como uma estratégia de sobrevivência psíquica.

Ainda com base em “quarto” percebemos que em “R” a obra só adquire um papel realmente transformador quando concretizada. A materialização da obra torna-a real e palpável. O que possibilita a interiorização dos conteúdos trabalhados e transformados.

Na entrevista com “R” este ponto é observável através da sua relação com os seus pais, na qual afirma apagar-se de forma a beneficiar ambos. No caso da relação com a sua mãe, após esta sair de casa apoia-a financeiramente dando-lhe a sua mesada. No caso da relação com o seu pai, após este ter ficado dependente por motivos de saúde, é “R” quem permanece constantemente do seu lado. Em ambos os casos “R” justifica-se afirmando: “Eu sou filho, não consigo não fazer nada, neste momento tenho que fazer o que esperam de mim, senão ninguém o vai fazer.”

O objecto primário ocupa um papel central no desenvolvimento psíquico de “R”, é objecto de uma grande ambivalência, se por um lado “R” o percebe como tendo falhas, por outro também identifica as mesmas falhas em si de forma a proteger o objecto, ao assumir que também tem falhas. Este movimento gera um tipo de relação especular com o objecto primário, gerida pela sincronia entre sujeito e objecto como podemos verificar na análise da música “Leãozinho”.

Na entrevista “R” emociona-se quando descreve a relação com a sua mãe o que nos dá conta da intensidade da presença deste objecto primário.

Com a análise da música “Leãozinho” podemos ainda observar uma tentativa de reparação do objecto primário, através da exteriorização da parte má do objecto, de forma a este poder ser visto com base nas suas qualidades e não nas suas falhas.

Na obra de “R”, na música “Sem telemóvel” podemos observar ainda uma tentativa de reparar o *self* infantil que é alvo da perda descrita na terceira parte da música “(des)controlo(abafo)”. Em “Sem Telemóvel” a utilização de referências que fizeram parte de uma vivência infantil feliz tem a finalidade de restituir dentro de si uma imagem capaz do próprio, que potência o desenvolvimento de competências atuais como o sentido de humor. A reparação do *self* aqui tem o intuito de aproximar as representações de um self infantil perdido e de um self adulto que não tem espaço para existir. Tenta desta forma conferir uma maior coesão ao Ego de “R”.

Caso A

“A” é um rapaz de 27, anos filho mais novo de uma fratria de dois irmãos, sendo que tem uma irmã mais 6 anos mais velha. É filho de pais separados.

Viveu com a sua mãe até aos 25 anos de idade, o seu pai saiu de casa quando tinha 15 anos.

Estudou teatro na escola Superior de Teatro e Cinema. Actualmente trabalha como organizador de eventos numa conceituada empresa de recursos humanos, trabalho que complementa com a sua actividade musical.

Descreve-se na infância como um rapaz introvertido até entrar na escola primária, altura em que muda de casa e ingressa numa turma com várias crianças problemáticas. Considera ter-se tornado mais extrovertido como defesa por estar associado aos seus colegas num ambiente que descreve da seguinte forma: “é tipo lei da selva, se não comes és comido”.

Durante a adolescência era bastante popular, conhecia quase toda a gente na escola e na zona onde morava, graças a passar muito tempo na rua a jogar à bola com amigos. Considera nesta altura que tinha algum “estatuto” na escola pela sua proactividade e pela sua capacidade de movimentar as pessoas.

Sente ter passado por uma fase de algum “egocentrismo” entre os seus 12 e os 20 anos de idade, altura em que se interessa pela cultura urbana especialmente pelo graffiti e pelo rap. Define esta fase “egocentrismo” como não querendo associar-se aos mais velhos por sentir que tava sozinho e que tinha de fazer as coisas por si. Não procurando ninguém quando tivesse que enfrentar situações geradoras de ansiedade.

Ao entrar na idade adulta reconhece que na realidade precisa das outras pessoas, e que não era superior a ninguém.

Relativamente à relação com os seus pais, “A” conta que com o seu pai a relação sempre foi algo difícil e que actualmente o seu pai vive em moçambique pelo que a ligação entre os dois não é muito forte.

A relação de “A” com a sua mãe é descrita como inicialmente existindo alguma tensão até ao final do período que descreveu como sendo de maior “egocentrismo”. Melhorando após a saída da sua irmã de casa. Actualmente a sua mãe é vista como um apoio incondicional, pelo que fez questão de quando saiu de casa continuar a viver perto da sua mãe.

A música aparece em “A” aos 12 anos primeiro como parte de uma cultura que assenta na afirmação pessoal e na marcação de território. “A” vê aqui uma forma de comunicação que utiliza para passar uma mensagem, para falar sobre a sua realidade.

Durante a entrevista “A” é extremamente colaborante e participativo, falando livremente sobre todos os tópicos abordados, sem demonstrar qualquer ansiedade.

Cansado

Quando tou cansado seguro os headfones
Ponho o mp3 no on, esqueço os microfones
Ouço e fecho os olhos, relaxo o corpo em sonhos
Começo a viver sem modos e sem horizontes

Deixo a vida longe, vou chillar sozinho
A passear por onde encontro o meu caminho
E o que a cabeça esconde, no papel eu digo
Construo o meu conforto eu e uma de litro

Todos temos stresses de diferentes maneiras
Confrontos de ideias ou falta delas, cabeça cheia
Não consigo viver a meias, nah... isso chateia-me mas
Quando o planeias, as pernas bloqueias

Pego no carro bazo já frustrado
Vou ter com o peeps a qualquer lado para voltar tarde
Até sentir que tou cansado demais pra tar cansado
Quem me dera que isto passasse apenas com um cigarro

Chego tarde sem jantar tou tão cansado
Tenho tado sem tentar tou tão cansado
Chego tarde sem jantar tou tão cansado
Tenho tado sem tentar tou tão cansado

Análise

Antes de analisarmos o conteúdo da presente letra, parece-nos importante referir que esta música é escrita para um projecto musical com um grupo e não para um projecto a solo, pelo que o poema analisado representa apenas metade da música total, a restante música foi escrita por outro artista.

Começamos por analisar o título da música “Cansado”, que nos remete desde o início para um equivalente depressivo, marcado pela falta de vitalidade. Isto faz-nos questionar a frequência com que a perda de vitalidade é experienciada.

Os primeiro dois versos do poema reforçam a noção de perda de vitalidade, bem como introduzem a noção de que o autor necessita de se abstrair do mundo exterior, “Quando tou cansado seguro os headfones/ Ponho o mp3 no on, esqueço os microfones”, em seguida o autor dá-nos conta da sua necessidade de se submergir na fantasia e abandonar as sensações corporais, “ouço e fecho os olhos, relaxo o corpo em sonhos”, sugerindo que assim, de alguma forma se desestrutura, “começo a viver sem modos e sem horizontes”.

Esta sequência de ideias sugere que há uma diminuição da intensidade dos mecanismos defensivos, contudo, mais adiante o autor dá-nos conta de que movimento apesar de ser necessário para que possa elaborar a angústia através da criação artística, “e o que a cabeça esconde, no papel eu digo”, levanta também a necessidade de apoio para tolerar os efeitos gerados pela mesma elaboração, neste caso o autor evoca o álcool como elemento ansiolítico, “construo o meu conforto, eu e uma de litro” (uma de litro- refere-se a uma cerveja).

Nos versos “confrontos de ideias ou falta delas, cabeça cheia/ não consigo viver a meias nah... isso chateia-me mas”, podemos observar que para o autor as ideias ou marcadas pela ausência ou pela ambivalência, pois quando existem só podem estar em “confronto”, o que por si já depreende uma pluralidade de perspectivas inerentes ao próprio, que considera “viver a meias”, colado a outro (objecto primário?). A vivência adesiva não é percebida como benéfica mas não é possível conceber a separação “quando planeias, as pernas bloqueias”, em seguida o autor sente a necessidade de procurar apoio exterior “vou ter com o peeps a qualquer lado para voltar tarde”, podemos aqui conjecturar que o autor precisa de existir constantemente em função do outro, sendo ao esboçar uma separação do objecto procura o “peeps” (diminutivo de *people*, expressão utilizada para descrever o pessoal amigo), e foge à elaboração ao “voltar tarde” o que consequentemente leva a menos horas de sono.

Este tema abordada essencialmente uma temática depressiva, assente numa representação de impotência do autor perante a força das suas fantasias inconscientes e

perante a sua dificuldade em existir enquanto ser totalmente diferenciado, no último verso ao autor evoca o “cigarro” como mecanismo ansiolítico, com a qual é capaz de gerir o contacto com o mundo exterior sem que se sinta vulnerável, “Quem me dera que isto passasse apenas com um cigarro”.

Importância

REFRON:

Porque é que tu me fazes?

Perder tempo com coisas sem importância?

E depois já é tarde...

p'ra dar valor ao que tem relevância ...

a verdade é que nem eu sei quem sou

quem falou de mim falou e quem pensou por si pensou,

não sei a quem me dou, mas se há algo que me acompanhou

é que hoje é último dia e esse dia já passou.

entendes? , vá la tu n inventes,

não se prende a ser diferente, sendo é enfrentar sem medo, encarar de frente,

sem pensar no tempo, sem cuidar d'agente

o meu lugar eu vou marcar co'meu sofrimento

e tu se tás a, perguntar o que se passa

é duro partir p'ra luta, c'uma mão cheia de nada

e farta, (farta) 'tou cheio de pedras na estrada,

eu prefiro andar na rua porque sei o ca'casa gasta.

é claro que eu passo na boa

mas o silêncio do espaço magoa,

e a saudade mata.

é claro que eu faço na boa

mas o silêncio do espaço magoa,

e a saudade mata.

REFRON 2X

é quase uma obrigação. de ser bom p'ós outros
quando os outros nunca o são.
mas não faço questão, de impressionar os outros
numa da afirmação

só quero o meu espaço, porque o pouco que aprendi
diz que eu sou o que eu faço e o que bateu bateu...
e se às vezes... eu trato melhor de mim,
é porque se parto a minha família sofre mais que eu,

há tanta coisa p'ra dizer poucos querem que seja dito.
muitos dizem que eu 'tou louco, tanta inveja é esquisito
resumir o mundo todo no teu nome era bonito
toma fica no meu trono, amanhã vou despedir-me...

se tenho amizades puras, são putos que vi na rua, cresceram na minha altura.
na zona e na aventura das rimas e da cultura, são escolhas que nada muda. são dicas que me
seguram ...

Pega e escreve...

Análise

Na primeira parte da letra o autor começa por expressar a sua fragilidade identitária, “a verdade é que eu não sei quem sou”, em seguida ressalva a importância do olhar do “outro” bem como tenta diferenciar-se do mesmo, “quem falou de mim falou e quem pensou *por si* pensou”. Este “outro” é fundamental para se definir, e a necessidade do seu olhar sugere a dificuldade do próprio em olhar para si, utiliza desta forma o mecanismo de identificação projectiva para se reconhecer. Se por um lado a tentativa de diferenciação nos diz que existe uma parte saudável do autor que se tenta libertar, o desejo da mesma indica que os limites “eu/outro” não estão bem definidos, nascendo daqui a necessidade do outro para se conhecer.

Mais adiante a dificuldade no estabelecimento de limites é reforçada, “não sei a quem me dou”, pois não há possibilidade de reconhecer o outro se não o percebe como uma entidade diferenciada. Segue-se uma expressão fantasmática da eventual separação do objecto “(...) algo que me acompanhou/é que hoje é último dia e esse dia já passou”, que para o autor representa algo de aterrador como o fim da sua própria existência, ideia reforçada mais à frente, “o meu lugar eu vou marcar co’meu sofrimento”, uma vez que para reconhecer o seu espaço, o seu “lugar”, tem necessariamente que sofrer e o seu sofrimento ocupar o espaço deixado pelo “outro” em si. Esta frase dá-nos ainda conta de um narcisismo primário marcado pela dupla utilização de “meu” que descreve o próprio e como uma unidade dual mas indiferenciada.

A utilização da variação temporal, presente e passado, sugere que por um lado não há reconhecimento da separação do que se tornou o objecto primário, por outro há o reconhecimento desta separação que é sentida como uma perda do *self*. Será a existência destas duas representações simultaneamente, a base do conflito que está na origem da sua fragilidade identitária.

A oscilação entre as representações de onipotência e de impotência é clara no final da primeira parte, “é claro que eu passo na boa/ mas o silêncio do espaço magoa”, este verso é repetido apenas com a alteração de “passo” para “faço”, remetendo para a oposição da acção à passividade.

Apesar da coexistência de representações ambivalentes, a representação de onipotência aparenta prevalecer no contacto com o mundo externo, “(...) eu sou o que faço (...)”, o autor define-se pela acção física. Não tendo espaço para existir diferenciado, e com a necessidade do olhar externo para se reconhecer, a acção observável é uma forma de ser, de existir.

Mais à frente podemos observar a expressão do desejo de regressão pela redução da dimensão do seu mundo, “resumir o mundo todo no teu nome era bonito/ toma fica no meu trono, amanhã vou despedir-me”, há o desejo de reduzir a sua relação com o mundo a uma relação dual infantil, pois o autor predispõe-se a abdicar da onnipotência e subjugar-se à existência.

Apenas no final é feita referência a outras relações, “se tenho amizades puras (...)”, contudo o objecto nestas relações é desvalorizado, “são putos que vi na rua”, o que por um lado acontece devido ao facto de prevalecer uma representação onnipotente que gere a relação com o mundo externo e por outro esta é uma forma de valorizar todas as relações objectais, à excepção da primária, sobre a qual se foca a grande maioria da letra da música, como podemos ver na primeira parte do último verso, “(...) são escolhas que nada muda”. Na segunda parte do último verso podemos observar o esboço de reconhecimento relativo à representação de impotência gerada pela diferenciação do objecto, “São dicas que me seguram...”, sente que sem os restantes objectos não conseguiria tolerar “o silêncio do espaço”. No seguimento desta ideia, consideramos que o refrão se refere à diferença entre o peso atribuído pelo autor ao objecto primário e os restantes objectos, sendo o objecto primário o “que tem relevância” e os restantes as “coisas sem relevância”.

Atentando no aspecto estético do poema, parece-nos importante referir dois pontos. Primeiro, existir alguma desorganização, uma vez que o aspecto estrutural foge totalmente ao do resto do poema, segundo. Segundo apesar da mudança estrutural a cadência da performance mantém a coerência musical. Estes dois pontos demonstram a capacidade do autor para impedir a desorganização total quando a ansiedade é elevada.

É importante referirmo-nos à nota solta no final, “pega e escreve”, sugere que após o período de elaboração em que o autor se confrontou com as suas próprias problemáticas, o poema teve como função aliviar a tensão psíquica, é possível verificar que a velocidade imprimida durante a performance vai aumentando até ao final, o que corrobora a ideia de que a tensão psíquica aumenta progressivamente.

Momma

Refrão:

Se for preciso largo tudo... momma,
Se for preciso parto tudo... calma,
Só p'ra poder dar-te muito, p'ra poder dar-te tudo
P'ra poder dar-te o mundo.. HOLD TIGHT
(2x)

Se a cumplicidade existe
Ou cara metade, um amor eterno,
Tu na verdade és já tudo isso,
E quando eu tou triste, só quero calor materno... (eu sei)

Que não fui sempre um bom filho...
E demorei a entender tudo aquilo que eu sinto,
Mas tu... ja me amavas antes de ter nascido
E se existe um caminho eu quero faze-lo contigo... ok?

eu e tu nós os dois somos um
uma escolha, um destino e uma estrada
eu e tu nós os dois somos um
um abraço um carinho um olhar sem palavras

das-me força pa fazer o impossivel
e quando tas por perto parece nao existir dor
se tou mal tu sabes mesmo que eu não diga
e hoje tudo é incerto à excepção do nosso amor

Refrão

Análise

A presente música foi escrita como uma dedicatória às mães dos autores, a nossa análise irá focar-se apenas no refrão e no poema escrito pelo nosso participante que corresponde à primeira parte da música.

Começando pelo refrão, podemos perceber a função ansiolítica do objecto primitivo, que é sinónimo de “calma”. Outro ponto que nos parece relevante mencionar é a ambivalência associada também ao objecto, pelo qual o autor “larga tudo” adoptando uma postura de passividade, bem como, “parte tudo”, numa manifestação destrutiva antagonista da passividade inicial.

No final do refrão é utilizada a expressão “*hold tight*”, cuja tradução literal é “aperta”, mas é frequentemente utilizada para descrever um abraço forte. O que nos remete para uma necessidade intensa de contacto, expresso pela corporalidade.

Olhemos agora para o poema principal. Aqui podemos ver uma descrição da relação com o objecto primário muito semelhante a uma descrição de uma relação amorosa.

O objecto é percebido como “cara metade”, o que sugere que o autor só consegue alcançar o sentido de completude narcísica junto do mesmo.

O verso, “Tu na verdade és já tudo isso”, é-nos apresentado com uma construção frásica fora do usual, o que sugere alguma desorganização por parte do autor. A colocação do “Tu” no início da frase revela a prevalência da “metade” que representa o objecto sobre a metade que corresponde ao próprio.

Podemos observar outra referência à corporalidade e ao contacto físico no verso, “e quando eu tou triste, só quero calor materno”, sendo esta, vista como a única forma de o autor suportar as suas angústias.

É possível inferir o medo do autor de em alguma fase da sua vida ter danificado o objecto através da frase: “não fui sempre um bom filho”. Em seguida diz: “e demorei a entender aquilo que eu sinto”. Este verso aparenta referir-se à dificuldade do autor em elaborar a sua angústia.

O verso, “eu e tu, nós os dois somos um”, alude ao desejo inconsciente do autor de regressar a um estado fusional com o objecto primário, é importante referir que durante a performance este é o único verso cantado em simultâneo com uma voz feminina.

No final do poema é reiterado o papel ansiolítico do objecto primário, junto do qual “parece não existir dor”.

O autor reconhece também o amor e a aceitação incondicional do objecto em relação a si: “mas tu, já me amavas antes de ter nascido”; “hoje tudo é incerto à excepção do nosso amor”.

A utilização recorrente do “se” (versos 1,8 e 15) juntamente com a referência, “hoje tudo é incerto”, faz-nos questionar a possibilidade de existir aqui alguma ambivalência relativamente à relação com o objecto, não sendo assim possível utilizar a afirmativa.

Podemos concluir que neste poema o objecto aparece de forma idealizada, “das-me força pa fazer o impossível”,

Olhó Gordo

isto é para aquele puto feio que ninguém ligava nenhuma
desde o tempo do recreio girava com a sua turma
e hoje nada muda para onde ele ruma sonha mais alto
sem ter medo da verdade como um artista no palco
bem prudente é evidente no sentimento, ele logo viu
não é diferente dos outros é igual a si próprio...
miúdo sem vergonha onde ele chega os outros não
provar que há uma diferença entre insitência e argumentação
o puto era gozado barrado pelas damas
as mesmas bacanas que hoje aparecem no concerto,
de mini saia e empinam mamas... é suposto? damas!
vocês só dormem com o gordo p'a'tar em cima do acontecimento
isto é pa todos como eu ovelhas negras do rebanho
não é estranho sintam, mostram o empenho
e quanto ao som era tão bom eu sempre quis ser MC
não dava uma pr'à caixa ela é que dá uma p'ra mim
e eu já levei na boca armado em esperto, valeu a pena
só por gozar contigo e tu saberes que eu tava certo
hoje eu 'tou completo como um beat com bass
e como eu digo tou blessed com o melhor vinho no glass
traz-me whisky e o que é que tu queres?
não quero sonhos incompletos 'tão a aprender a ser WACKS
e quando nos vires nos concertos grita ya 'tá-se bem
olhó gordo olhó gordo olhó gordo a viver bem

refrão

olhó gordo olhó gordo a viver bem olhó gordo (x4)

olha, olha o gordo like a boss cara podre
sem pés nem cabeça deixo isso longe
quando era mais novo para o povo mau da fita,
sempre o último da lista gordo... p'á baliza
eu caguei p'ra ti porque eu nunca desisti
nunca esqueci o meu sonho só porque não o consegui
eu sempre subi de nível pa nível mais elevado
o que p'ra muitos era impossível para mim é só arriscado
eu vivi num bairro onde o povo é ensinado
que com muito ou pouco 'tamos um p'ó outro sem complexidade
uma tuga habituada a falar mal dos outros
para se sentir valorizada e esconder os seus podres
eu 'tou c'o caixa de óculos o favolas e o ga-gago
a viver de tantas formas que nem tinhas sonhado
eras boss quando estudavas agora és explorado
e o gordo que tu gozavas hoje paga-te o ordenado

refrão

Análise

Na primeira parte do poema “A” descreve uma representação infantil de si. Dá-nos conta de um *self* frágil, pela utilização de expressões como: “puto feio”; “o putinho era gozado, barrado pelas damas”; “o gordo”; “como eu ovelhas negras do rebanho”.

Com o verso, “não é diferente dos outros, é igual a si próprio”, podemos questionar-nos se “A” não se utiliza aqui os “outros” como forma de se conhecer a si, sendo que para si ser “igual a si próprio” é não ser “diferente dos outros”.

“A” fala aqui também sobre a importância do rap durante o período que descreve, “(...) sempre quis ser MC/ não dava uma pr’a caixa ela é que dava uma para mim”, apesar de não sentir que tivesse qualidades passíveis de ser apreciadas por alguém, sentia que o rap era como um “caixa” para si, onde podia depositar os seus conteúdos internos.

Termina a primeira parte com uma descrição actual que se opõe totalmente à primeira, “hoje eu ‘tô completo como um beat com bass/ e como eu digo tô blessed, com o melhor vinho no glass”, levantamos aqui a hipótese de o facto de ambos os versos estarem maioritariamente escritos em português mas as rimas em inglês se deve à impossibilidade de “A” sentir o que diz na sua língua materna, sugerindo que as feridas narcísicas da primeira representação descrita permanecem.

Na segunda parte do poema o autor torna a apresentar a primeira representação si que descreve na primeira parte, “quando era mais novo para o povo, mau da fita/ sempre o último da lista, gordo... p’ra baliza!” , contudo daqui em diante elabora uma reparação desta representação, “(...)eu nunca desisti/ (...) só porque nunca o consegui/ eu sempre subi de nível (...)/ o que p’ra muitos era impossível para mim é só arriscado; “ e o gordo que tu gozavas hoje paga-te o ordenado”. “A” enfatiza ainda o papel do “outro” no verso “ (...) ’tamos um p’ó outro sem complexidade”, reiterando desta forma a necessidade de contacto com o outro.

O título da música é fundamental para compreendermos o papel do olhar externo para “A”, “Olho Gordo”, para além de remeter a identidade para a corporalidade, coloca a perspectiva do autor no espectador, como forma de se ver a si próprio pelos olhos dos outros.

É importante ter em atenção as duas partes do poema sobre uma perspectiva estrutural. A primeira parte é composta por vinte e quatro versos e a segunda por dezasseis. Por norma nas músicas de rap cada parte é composta apenas por dezasseis versos.

Na primeira parte “A” há uma maior insistência na abordagem de um *self* danificado, incapaz de gerir a angústia, e o mecanismo de controlo utilizado para colmatar a ferida narcísica numa tentativa de reparação é apenas superficial e não tem um papel transformador

pelo que se torna algo ineficaz, o que se traduz numa dificuldade na contenção dos impulsos que por sua vez dá origem a uma parte do poema cinquenta por cento maior do que o habitual.

Na segunda parte a reparação como mecanismo de controlo da angústia, é bastante mais estruturada e eficaz. Resulta do trabalho sobre os conteúdos internos de “A”, o que a torna mais autêntica e profunda, possibilitando o trabalho transformador da obra.

Caso “A” Conclusão

Ao longo das obras analisadas de “A” podemos perceber a presença persistente da corporalidade, especialmente no tema “Olhó Gordo”. Esta é utilizada como forma de “A” se reconhecer a si próprio, através das sensações físicas é possível perceber os seus limites.

Com o poema da música “Importância” percebemos que para “A” o olhar exterior é fundamental para o próprio se definir e se conhecer, é a acção vista pelo outro que dita quem é.

Fora do mundo exterior a clareza dos limites desaparece e há uma grande oscilação entre a necessidade de separação e o desejo inconsciente de fusão com o objecto primário. A dicotomia corpo mente reflecte-se também na oscilação entre actividade e passividade. Nestas oscilações reside o conflito gerado pelas vantagens e desvantagens de uma possível e eventual diferenciação psíquica de "A" relativamente ao objecto primário.

Por um lado a diferenciação representa a autonomia, por outro pode também representar a impotência do sujeito, por esse motivo, quando consegue vislumbrar um movimento de afastamento relativamente ao objecto, procura imediatamente o apoio em objectos secundários como forma de se manter ligado a algo ou alguém, para impedir a emergência de sentimentos de impotência, este movimento pode ser facilmente observado na música “Cansado”.

Na entrevista realizada com “A” este afirma que o seu maior medo é o de ficar sozinho, mas quando tem algum problema por norma não recorre a ninguém por não gostar de “dar a parte fraca”, desta forma evita colocar-se numa posição de vulnerabilidade em que a sua impotência possa ser vista pelo olhar exterior e conseqüentemente assimilada como parte integrante do *self*.

A obra assume em “A” o papel de auxiliar a elaboração da angústia, elaboração à qual foge por não ser capaz de tolerar os efeitos da angústia sozinho, sem ser em contacto com o objecto primário, como nos indica na música “Momma”. Durante a entrevista “A” refere-se à música como “o meu espaço”, como uma forma de estar sozinho.

Mais do que a obra em si, o espaço onde esta é criada também tem um peso fundamental, este tem uma função contentora, fornece o espaço para que os conteúdos internos de “A” possam ser depositados e trabalhados. Acreditamos que para “A” o espaço físico da criação é também importante. O papel ou o computador onde escreve são elementos que estimulando a sensação física incorporam na mesma actividade a corporalidade pela qual se reconhece, e a actividade psíquica que evita habitualmente, reduz assim a distância entre as duas e confere uma maior integridade ao *self*.

Podemos aferir durante a entrevista a necessidade de proximidade do objecto primário e a dificuldade em separar-se do mesmo, por parte de “A”, uma vez que quando saiu de casa da mãe para ir viver sozinho, mudou-se para uma casa que se situa a duas ruas de distância.

A relação com este objecto primário é semelhante à descrição de M. Mahler (1979) de uma crise de aproximação, em que a criança após a aquisição da locomoção vertical, se apercebe de que ainda precisa da ajuda da mãe e experiencia assim o fim do sentimento de onnipotência adquirido com a capacidade de se afastar da sua mãe utilizando-a apenas como uma “recarga emocional” (op. cit., 1979).

Durante a entrevista “A” afirma que procura explorar o mundo e aprender o máximo que puder com pessoas diferentes, no entanto, como podemos verificar na análise da música “Momma”, existe sempre uma necessidade de regressar para junto do objecto primário para acalmar as suas angústias.

Com base na análise da musica “Olhó Gordo” podemos observar a função reparadora da obra de duas formas diferentes. Primeiro sobre a forma de formação reactiva, que se revelou ineficaz, e depois através do seu papel transformador, que provou ser mais eficaz na contenção da agustia e na organização do psiquismo de “A”.

Caso P

“P” é um rapaz de 23 anos, filho mais novo de uma fratria de três irmãos, tendo duas irmãs mais velhas, uma com 25 e outra com 29 anos. Vive com os seus pais e com uma das irmãs.

É licenciado em engenharia informática e actualmente trabalha como programador informático numa empresa de telecomunicações.

Descreve a sua infância com tendo sido “bué normal igual a todas as pessoas”. Tinha por hábito ir brincar para a rua com os amigos. Foi sempre um bom aluno.

Considera que desde sempre que pensa demasiado. Afirma que quando era muito novo era um rapaz extremamente preocupado mas não consegue elaborar porquê, contudo, com o passar do tempo deixou de se preocupar tanto com o que diz, com o que faz e com o que as outras pessoas vão pensar sobre si.

Quando tinha situações que pudessem gerar maior ansiedade procurava o apoio dos amigos mais chegados, mas actualmente, após se ter desiludido com alguns amigos em quem confiou, não procura ninguém, utiliza a música para “desabafar”.

Descreve a relação com os seu pais como sendo óptima, “os meus pais são cinco estrelas, sempre me deram tudo o que eu quis”, mantem uma relação de amizade muito forte com ambos e não consegue diferenciar o tipo de relação que tem com cada um.

A música aparece por volta dos 13 anos por influência de alguns amigos mais velhos que já faziam rap. Começa a fazer rap como forma de desabafar sobre todos os seus problemas, inspirando-se principalmente em relações falhadas.

Durante a entrevista “P” mostra-se colaborante mas pouco participativo, com alguma dificuldade em elaborar em algumas questões, principalmente relativamente à relação com os seus pais ou como se descreveria a si próprio durante a infância.

Amizades-Não-Família

Barney:

"Whatever you do in this life, it's not legendary unless your friends are there to see it."

32 Bars

Está tudo tão diferente, E toda a gente sente
Cada conversa é a pressa, Mudamos de comportamento
E não vou apontar o dedo, Porque falhamos mutuamente
Mas antes ríamos juntos, Hoje não temos tempo...

Mas a ajuda tá presente, Sempre sente se precisas
Porque eu tou a 100%, Logo se precisas liga...
Que eu paro tudo rumo, E percorro meio mundo
Não a distancia nem tempo, Que impeça que te ajude

Porque todos temos tempo, Nem que seja um segundo
É pouco mas suficiente, Mais do que perdes no facebook
Um amigo tem um compromisso, De ser um ombro e um ouvido
Mas estudos e compromissos, Saídas com novos amigos

E sem detalhes fazem que falhes, E se é constante fica chato
E uma amizade que é distante, Mais cedo ou mais tarde
Perde a sua importância, Mas se chegar esse dia
Eu não vou ficar chateado, Porque à amizades que são família

E para sempre do vosso lado, Eu vou estar é contrato
Porque para mim importância, Tem outro significado...
Porque lembro cada momento, Sentimento cada encanto
Que quando olho po passado, Vejo que vos devo tanto...

E tenho tantas saudades, Muito antes da faculdade
Quando era juntos... Que passávamos as nossas tardes
Simples e sem dificuldades, Que era estar com vocês
E hoje isto só acontece, Uma vez por mês...

E nem conversas cara a cara, E se ligas quem me dera
Antes eram horas à conversa, Hoje são horas à tua espera
Duma resposta uma mensagem, Que demora e que farta...
As vezes sinto que tinha mais sorte, Se respondesses por carta...

Nada vai mudar o que sinto, Ninguém nasce melhor amigo
Amor que sinto por vocês, Foi sendo construído
Desde o início foi um vício, Quem me dera voltar atrás
Mas o mundo anda para a frente, Eu é que tou a ficar para trás..

Análise

Neste tema “P” aborda a desilusão com a imposição da realidade na vida adulta.

Na primeira quadra “P” refere-se à sincronia nas relações, “(...) e toda a gente sente”, “(...) mudamos de comportamento” e “(...) falhamos mutuamente”. O autor refere-se a oposição entre o passado e presente como símbolo da quebra da sincronia, “Mas antes ríamos juntos, Hoje não temos tempo...”. A sincronia abordada inicialmente remete para a existência de relações especulares, pelo que o fim desta sincronia representará uma perda.

No início da segunda quadra “P” apresenta uma desorganização pela construção frásica, “sempre sente se precisas”. Esta desorganização ocorre quando tenta manter-se ligado aos objectos das relações especulares mencionadas previamente, “(...) eu tou a 100%, Logo se precisas liga (...)”.

As quadras seguintes abordam a mesma ideia de luta contra a perda dos objectos das relações mais antigas, contudo, de forma a proteger os objectos idealiza-os como podemos observar pelo título da música e pelos versos: “ (...) Porque há amizades que são família; “(...) Vejo que vos devo tanto”.

É possível situar o período no qual foram estabelecidas estas relações na adolescência, “E tenho saudades, muito antes da faculdade”, período em que é estabelecida a identidade e os pares ganham maior importância.

É importante referirmos a citação colocada antes do início do poema da musica, “whatever you do in this life, it’s not legendary unless your friends are there to see it.”, que traduzindo significa, “o que que faças nesta vida não é lendário se os teus amigos não tiverem la para o ver”. Esta citação dá-nos conta da necessidade do olhar exterior como forma de valorização das suas acções. Assim, ao experienciar esta perda, perde simultaneamente forma de se valorizar.

É por fim importante ressaltar a estrutura do poema bem como a performance final da música.

A rima é maioritariamente fonética, o início dos versos repetitivo, a mesma ideia é reiterada diversas vezes em quadras diferentes, o que sugere a existência de uma fraca capacidade transformadora através da criação.

A performance da música, e acelerada e com poucas pausas, havendo pouco respeito pela métrica dos versos e pela estrutura do instrumental.

Vive-o-Sonho

1ªParte

Já lá vão uns meses vês-me, Ausente faixas gravo menos
Amas menos?! Achas mesmo... O presente roubou-me tempo
Um mapa dum tesouro... Numa cidade que não tem nome
Sonhos é para loucos... Caminho sem saber para onde

Ando me a perder aos poucos Sem saber onde te encontro
Sonho cada vez mais longe A viver sem save points...
O medo conquista a mente Quando a idade pesa mesmo
Se arrisco tento e venço Ou perco metade da vida a procura dele

Não é facil... fazer certas escolhas
Ou escolher aquilo que sonhas, Poder dizer rebenta a bolha
Quando a volta rebenta a bomba, Agradeço quem apoia
Mas desisto queres um motivo? Atão aponta tudo isto...

Tou cansado nem rap faço, Há quem nem tenha trabalho para tar cansado
Chamar amigos de falhados, Se não falham quando me vou abaixo
Dizer amo-te à Cinderela, Ela deve estar farta desta merda
Como possa fazer da vida musicam Se não tenho vida para falar nela

2ªParte

A idade pesa é verdade, Mas se é tarde vive a tentar
Todo o sonho vale a pena, Se não desistires do alcançar
Pensa no que conseguiste, Gente que se identifica é fixe
Pisar palco com os wack, Tudo isto quando não desistes..

Segue o exemplo do Azevedo, Tinha um sonho está a vive-lo
Sem medos deixou tudo, Foi ao outro lado do mundo
Por isso também podes faze-lo... Mesmo que apontem o dedo
"Continuas preso ao mesmo", A vida é só uma para te contares com menos

Ainda está para aparecer, Quem controle aquilo que sente
Que diz aquilo que pensa, E que não se perca em pensamentos
Tatua objectivos, Porque sonhos são permanentes
Tiveste um nos braços, Não queres voltar a te-lo?

Tatua sonhos e pesadelos, Para teres guardado no corpo
O esforço dum homem louco, Que subiu ao topo dum monte
COntra tudo e contra todos, Lutou por um sonho
E não parou até te-lo...

Análise

Na quadra do poema “P” coloca em oposição os princípios da realidade e da fantasia, sendo o primeiro representado pelo “presente” e o segundo pelos “Sonhos”. Refere a sobreposição da realidade associada a uma perda de identidade, “(...) O presente roubou-me o tempo/ Um mapa dum tesouro...Numa cidade que não tem nome/ Sonhos é para loucos...”

Na segunda quadra dá seguimento à ideia de perda da identidade, “Ando-me a perder aos poucos”, e introduz o desejo de regredir à adolescência através da referência aos videojogos, “A viver sem save points...”. O “medo” de que fala “P” é o medo de crescer e por isso “(...) conquista a mente, Quando a idade pesa mesmo”.

Na parte final da primeira parte há uma resignação com a imposição da realidade, “Mas desisto (...)”, e em seguida começa a última quadra com o emprego de um equivalente depressivo, “Tou cansado (...)”, que sugere a diminuição das forças defensivas. No último verso, “Como posso fazer da vida música se não tenho vida para falar dela”, o autor sente a perda da fantasia representada pelos “sonhos” como uma perda de vitalidade.

Na segunda parte há uma reacção imposição do princípio da realidade, “Todo o sonho vale a pena, Se não desistires de o alcançar”. “P” apela a um lado saudável, capaz de atentar nas coisas positivas como forma de se revitalizar, “Pensa no que conseguiste, Gente que se identifica é fixe/ Pisar palco com os wack, Tudo isto quando não desistes...”.

Utiliza um exemplo externo para se regular e provar a si próprio que é possível resistir à perda da fantasia, “Segue o exemplo do Azevedo, Tinha um sonho e está a vive-lo”.

No penúltima quadra o autor projecta a dificuldade em controlar as suas emoções, “Ainda está para aparecer, Quem controle aquilo que sente”. Por trás dos versos, “Tatua objectivos, Porque sonhos são permanentes” e “Tatua sonhos e pesadelos, Para teres guardado no teu corpo”, “P” expressa a necessidade não só tornar permanente o que representa para si a fantasia, mas também a necessidade de unificar a realidade e a fantasia, de forma a alcançar uma maior coesão do Ego ao tornar visíveis os seus “sonhos e pesadelos” e consequentemente passíveis de apreciação do olhar externo.

Neste poema podemos observar dois momentos distintos, no primeiro, o autor sofre com perda da adolescência pela imposição do princípio da realidade, que leva à perda do seu sentido de identidade, no segundo, momento o autor restaura este sentido de identidade pela agregação dos princípios da realidade e da fantasia, alcançando assim uma reparação do *self*.

Relativamente à estrutura do poema a rima raramente é utilizada e a métrica é pouco respeitada durante todo o poema o que sugere a existência de uma estabilidade considerável

da estrutura psíquica do autor, pelo que a obra terá assim apenas uma função organizadora da experiência.

Como um dia normal, Rotina era habitual
Sexta-feira a noite shit, É c'os fredos no bairro alto
Mas quando tudo corre bem, Algo vai correr mal
Chamada de alguém e a minha mae, O teu pai está no hospital...

Não me lembro de tal sentimento, Múltiplos pensamentos dores ca dentro
Não existe mundo que aguente, Sem a força do seu centro...
Não existe é um segundo que aguente, Num mundo sem o meu pai nele...
Tudo o que planeio eu faço-o por ele, Porque se colhes o que semeias

Quero que tenha orgulho no filho dele, Que veja a bondade e a humildade
O amor e o valor, Por tudo o que ele me deu...
E nesta viagem interminável, Tudo parecia do contra...
Tanta gente trânsito lento, Esconde-te lágrima porra...

Uma mãe que está nervosa, Numa situação que não melhora
Logo tenho que ser um homem, Ser o mais forte agora...
Sei que pequei não sou perfeito, Nem perto tenho defeitos
Mas por favor Deus, Não tires o batimento do meu peito...

2ªParte

Chegada ao hospital, Anjo da guarda obrigado
Por não mo teres tirado, Foi um momento infernal
Cheguei não o encontrava, Até que ele sai duma sala
Mãos ensaguentadas , Escondo a lágrima da cara

Não pude dar-te uma abraço, Ligaduras por todo o lado
Tive a altura manti postura, Mas não sei existe quem me acuda
No dia que saias do meu lado...,Declaro uma guerra viro fera
Destruo o ceu e a terra...,Para te ter mais um bocado

Porque quem ama não desiste, E se a minha alma fosse o preço
Então era um risco mas arrisco, Porque amor não tem preço
E eu dou valor ao calor, Do amor que me deste
E espero que la estejas, Durante todo o meu sucesso

Ou fracasso mas não acho, Que contigo o veja perto
Tu és de aço eu de ferro, Acredito que os teus netos
A minha afilhada os meus sobrinhos, Os meus futuros filhos
Já vejam no seu avo, O heroi que tu és!!!

Análise

“P” escreveu este poema após o seu pai ter sido hospitalizado em estado grave devido a um acidente. No poema descreve como se sentiu neste período.

Na segunda quadra refere-se ao medo de sofrer uma perda que não suportaria, “Não existe um mundo que aguento, Sem a força do seu centro”, por não estar preparado para tal, “Não me lembro de tal sentimento (...)”.

No verso, “Não existe é um segundo que aguento, Num mundo sem o meu pai nele”, apesar do autor se referir a sua incapacidade para tolerar a perda do objecto, podemos também questionar o valor simbólico da expressão “segundo”, como se esta perda se equiparasse à perda do próprio, ideia que é reiterada na última quadra da primeira parte em que o autor e o objecto da perda se confundem, “Mas por favor Deus, Não tires o batimento do meu peito”.

O objecto é fundamental para a autoconfiança do autor, “(...) fracasso mas não acho, Que contigo o veja de perto”, dando a entender uma relação infantilizada com o objecto ao qual são atribuídas qualidades superiores às do próprio, “Tu és de aço eu de ferro (...)”, como se longe deste objecto não fosse possível o autor sentir segurança.

A métrica do poema não é regular e a rima raramente é utilizada.

Esta obra tem a finalidade principal de controlar a ansiedade sentida pelo autor durante a experiência de quase perda de um dos objectos primários.

Caso “P”- conclusão

Em “P” a temática central é a perda de uma representação juvenil por imposição do princípio da realidade na entrada na vida adulta.

Esta perda é vivida como uma perda de identidade, e conseqüentemente instala-se o medo de nunca a vir a recuperar.

A identidade de “P” é definida pelo olhar exterior como podemos observar pela citação colocada no início do poema da música “Amizades-Não-Família”, é também mediada em comparação com os seus pares, característica típica do *self* na adolescência. (dois tipos de identificação diferentes ver Coimbra de matos 2004)

Na entrevista “P” afirma que quando precisa de apoio de alguém recorre preferencialmente aos amigos da adolescência que o conhecem melhor, contudo a perda

destas ligações é a base do seu medo, o que leva a que “P” utilize a criação artística como forma de desabafar, dando à obra uma função contentora.

Na análise da música podemos perceber que para “P” a criação não tem uma função particularmente transformadora, servindo essencialmente como um elemento auxiliar organizador da experiência. Permite ao autor a libertação da tensão psíquica relacionada com as temáticas abordadas e a manutenção da organização psíquica através da contenção da angústia.

E comum ao longo da sua criação a ausência de rima e na performance a ausência de respeito pela métrica e pelos tempos musicais, suportam a ideia de que a obra visa essencialmente conter a angústia, como podemos perceber pelo final da letra da música “Homem-Daço” na qual após expressar o medo intenso de perder o seu pai, realça alguns dos aspectos positivos do objecto de forma a acalmar a ansiedade vivenciada.

Podemos observar o mecanismo de reparação ao atentar na letra da música “Vive-o-Sonho”, que também este é mediado pelo mundo exterior e pela ligação ao outro. No segundo momento da música “P” restaura o *self* desvitalizado descrito no primeiro momento.

Durante a entrevista “P” descreve o seu método de criação: “Chego ao final do dia a casa e se tiver alguma coisa que não me tenha corrido bem, vou escrever sobre isso, e se tiver alguma coisa que me tenha corrido bem também escrevo”.

Esta descrição suporta a ideia de que a obra tem um papel organizador da experiência, é possível também encarar a reparação realizada por “P” na obra como uma reorganização do *self*.

O objecto primário não é mencionado contudo, na música em que descreve como viveu o momento em que teve a notícia do acidente do seu pai, “P” dá-nos conta do peso das relações precoces. Neste caso estas relações foram e continuam a ser fundamentais para a manutenção da estabilidade emocional do autor.

A não menção do objecto primário sugere a ausência da necessidade de o reconstruir dentro de si, devido à sua qualidade enquanto objecto interno. Algo que podemos observar na entrevista quando questionado sobre a relação com os seus pais: “Não tenho nenhuma razão de queixa de nenhum deles, sempre me deram o que eu queria, e sempre me apoiaram em tudo”.

Análise Comparativa

Algo que podemos observar de comum nos três participantes é a idade com que se começaram a interessar pela cultura hip-hop, aos 12 anos, e no caso dos participantes “R” e “A” é também nesta altura que começam a escrever as suas letras.

Este período marca a entrada na adolescência, altura em que são reavivadas as necessidades de autonomização e de diferenciação dos objectos primários, é também neste período que a criança procura estabelecer a sua identidade através da relação com o mundo e com os seus pares e com as identificações estabelecidas.

Geralmente nesta altura o olhar externo é fundamental para o sujeito se reconhecer, e podemos ver que para os três participantes este adquire um papel essencial na forma como estes se reconhecem. Podemos observar nos três o recurso à corporalidade como forma de reconhecer e estabelecer os seus limites.

Nos três casos analisados, são observáveis fragilidades identitárias.

No caso “P” podemos observar simultaneamente a coexistência de dois tipos de identificação distintos. Na frase citada no início do poema da música “Amizades-Não-Família”: tradução- “o quer que faças nesta vida não é lendário a não ser que os teus amigos estejam la para o ver”, podemos verificar uma identificação imagético-imagética (Coimbra de Matos, 2004) , na medida em que o olhar exterior é que define o sujeito, e podemos também verificar uma identificação idiomórfica (op.cit. 2004) na medida em que é necessária a acção e a consciência corporal para que o sujeito se possa definir. No final do poema da música “Homem-Daço” podemos também verificar uma identificação alotriomórfica, na medida em que o autor faz uma identificação ao objecto modelo.

Neste caso o autor vive o medo de perda dos objecto internos, sobre a ameaça de não aguentar a sua estrutura psíquica.

No caso “A” apenas verificamos uma identificação idiomórfica, que podemos observar na letra da música “Importância” em que “A” se define pela expressão “eu sou o que faço”. O autor estabelece uma relação de dependência em relação ao objecto primário e utiliza os restantes objectos meios compensatórios para gerir a frustração resultante da relação com o primeiro.

No caso “R” o tipo de identificação a que observamos é do tipo imagético-imagética, na letra da música (des)controlo(abafo), sendo que o sujeito se define através da assimilação do que vêem e esperam de si.

Este autor estabelece uma relação especular com o objecto primário, que podemos observar na letra da música “Leãozinho”, na qual dá vários exemplos de sincronia com o objecto.

Ao verificar em “P” a capacidade de estabelecer três tipos de identificações simultaneamente e em “A” a capacidade de manter também de forma simultânea representações do objecto distintas capazes de provocar o conflito interno que reside por trás da ambivalência em relação ao objecto, percebemos que existe a possibilidade de o self existir em diversas formas ao mesmo tempo, a este fenómeno demos o nome de “sobreposição quântica do self”.

No que concerne ao papel da obra, constatamos que nos casos “R” e “A” esta é fundamental como espaço para a elaboração e transformação dos conteúdos internos, dos autores, por outro lado no caso “P” o papel transformador não aparece com o mesmo peso, servindo essencialmente como mecanismo contentor que permite a organização da experiência emocional.

Esta diferença resulta na actividade reparadora quer do *self* quer do objecto interno observável nos primeiros dois casos, e na ausência da mesma no último caso.

Isto não significa que algum dos participantes não efectue uma reparação através da criação artística, dá-nos sim a perceber as distinções entre os diferentes tipos de reparação.

No caso “P” a reparação do *self* é atingida pela reorganização dos conteúdos internos, não requer a transformação dos mesmos, necessitando desta forma de menos recursos para a alcançar.

No caso “A” a reparação visa claramente o *self*, como podemos observar no poema de “Olhó Gordo”, a restauração de uma representação narcisada, capaz de ultrapassar as dificuldades vividas geradas pela falhas narcísicas precoces. Assim ao reparar a imagem do “Gordo” assume o papel de alguém capaz de pagar o ordenado a que gozava consigo.

No caso “R” a reparação é alcançada pela reparação do objecto primário que podemos observar no poema de “Leãozinho”, para o autor, reparar este objecto ,possibilita a reparação do self, uma vez que este vive em sincronia com o objecto.

Nos primeiros dois casos o movimento reparador é muito mais dispendioso, requerendo muitos recursos para transformar os conteúdos internos.

É importante referir as diferenças estruturais nas obras e na performance das músicas.

Nos casos “R” e “A” existe uma grande atenção à rima e à métrica dos poemas. Nas músicas completas podemos observar o respeito pelos tempos musicais e a fluidez da performance, havendo harmonia entre os autores e os instrumentais.

No caso “P” estas características não se verificam, a rima é muitas vezes solta, e na performance não há respeito pelos tempos musicais o que causa alguma estranheza pela falta de harmonia.

Julgamos que esta diferença se deve ao facto de no caso “P” a obra ter essencialmente uma função contentora, pelo que a aplicação de recursos é menor não havendo necessidade de transformar os conteúdos.

A diferença fundamental entre os primeiros dois casos e o último prende-se com a presença de destaque do objecto primário, que não aparece no caso “P”

Levantamos a hipótese de no caso “P” a interiorização do objecto interno ser a que alcança uma maior maturidade e consequentemente confere uma maior estabilidade emocional, que reduz a sua necessidade de criar como forma de tentar reparar uma falha narcísica precoce. Isto traduz-se numa menor criatividade utilizando a obra como forma de se reorganizar e aceder à posição depressiva através da utilização de menos recursos.

Relativamente há diferenças na presença do objecto primário nos casos “R” e “A”, devemos destacar o tipo de relação e a qualidade da relação estabelecida nos dois casos, sendo que no caso “R” estamos perante uma relação em espelho com o objecto e no caso “A” perante uma relação de análise com o mesmo.

A ambivalência sentida relativamente ao objecto no caso “A” coloca-o por ventura num estágio mais avançado do que “R”, sendo que “A” consegue vislumbrar, ainda que não tolere, a necessidade de se autonomizar do objecto.

Concluimos desta forma que o objecto primário tem um papel fundamental na criação artística, quer pela sua presença, quer pela sua ausência.

Como vimos durante o enquadramento teórico este constitui uma pedra angular no desenvolvimento do psiquismo, e ainda que por imposição do princípio da realidade por vezes este possa aparentar não ter relevância a criação artística trás de volta ao sujeito o espaço fantástico onde este se pode auto-recriar e recuperar parte da experiência emocional precoce. Podendo reparar uma experiência emocional negativa ou reviver uma positiva.

Conclusão

No capítulo “Reparação”, levantámos a seguinte questão: porque é que o artista tem necessidade de passar a outra obra?

Após a realização deste trabalho podemos colocar a hipótese de o artista ao terminar uma obra com um intuito reparador, não alcança a total reparação do objecto ou do self, mas ao reparar um dos dois pela criação trabalha conteúdos internos associados às falhas narcísicas do self ou às falhas no amor do objecto, que possibilitam a aceitação do self ou do objecto actual com as suas qualidades e com as suas falhas.

A materialização da obra poderá assim desempenhar uma função importante na medida em que permite ao criador dar uma forma física a esta reparação, ao mesmo tempo que permite uma comunhão entre os conteúdos internos do sujeito, e o mundo físico, diminuindo a distância entre os dois e promovendo uma maior coesão do ego, que adquire assim uma forma de libertar a energia pulsional seguindo as normas impostas pelo superego.

A concretização da obra que no caso das musicas passa não só por escrever a letra mas também por gravar a musica e torná-la pública, é extremamente importante para dar como concluído o processo criador e torna possível ao autor diferenciar-se da obra o que suporta a hipótese que levantámos no capítulo “O Self e a Criatividade”, de que a obra nasce naquilo a que Winnicott chamou de “espaço potencial” como tentativa de repetição da experiência de separação vivenciada pela primeira vês na relação do bebé com a sua mãe.

A repetição da experiência de separação permite ao sujeito desenvolver competências para lidar com a frustração gerada pela mesma e conseqüentemente permitir ao sujeito tolerar a dissociação necessária para se conseguir diferenciar da obra.

Referências Bibliográficas

- Bion, W. (1962a/1991). *Uma teoria do pensar*. Rio de Janeiro: Imago.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1977). *Pour une psychanalyse de l'Art et de la Créativité*. Paris: P.B.P.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1984). Thoughts on the concept of reparation and the hierarchy of creative act. *International Review of Psycho-Analysis*, 339-406.
- Delgado, L. M. (2012). *Psicanálise e Criatividade: Estudo psicodinâmico dos processos criativos artísticos*. Lisboa: Edições ISPA .
- Freud, S. (1905b/1975). *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Freud, S. (1907b/1981). El poeta y los sueños diurnos. Em S. Freud, *Obras Completas* (pp. 1029-1116). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1910a/1981). Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. Em S. Freud, *Obras Completas* (pp. 1579-1619). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1913a/1981). Totem y Tabu. Em S. Freud, *Obras Completas* (pp. 1851-1867). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1917a). Mourning and melancholia. Em S. Freud, *Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud (SE)*, vols. 1-24 (pp. 237-358). Londres: Hogarth Press.
- Freud, S. (1923a). The Ego and the Id. Em S. Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (SE) vols. 1-24* (pp. 1-66). Londres: Hogarth Press.
- Greenberg, J. R., & Mitchell, S. A. (2003). *Relações de Objecto na Teoria Psicanalítica*. Lisboa: CLIMEPSI EDITORES.
- Isaacs, S. (1943). *The nature and function of phantasy* . Londres: Hogarth Press.
- Klein, M. (1923a/1926). A análise de crianças pequenas. Em M. Klein, *Amor, Culpa e Reparação* (pp. 101-128). Rio de Janeiro: Imago Edit.
- Klein, M. (1926/1996). Princípios psicológicos da análise de crianças pequenas. Em M. Klein, *Amor, Culpa e Reparação* (pp. 153-163). Rio de Janeiro: Imago Edit.
- Mahler, M. (1979). *Separation- Individuation (vol. 2)*. New York: Jason Aronson.
- Matos, A. C. (2004). *A Depressão*. Lisboa: Climepsi.

Segal, H. (1974/1991). Delírio e a criatividade artística: algumas reflexões sobre a leitura de "The Spire" de William Golding. *Melanie Klein Hoje* (vol.2), 271/280.

Segal, H. (1991/1993). *Sonho, Fantasia e Arte*. Rio de Janeiro: Imago.

Winnicott, D. (1971/1975). *O Brincar & a Realidade* . London: Imago Editora LTDA.