

UNIVERSIDADE
CATÓLICA
DE PERNAMBUCO



PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA
PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL E PSICANÁLISE

LÍLIA SIMÕES

**CONDENADAS POR SI MESMAS: O SENTIMENTO
DE CULPA NA RELAÇÃO MÃE E FILHA.**

RECIFE
2019

LÍLIA SIMÕES

CONDENADAS POR SI MESMAS: O SENTIMENTO DE
CULPA NA RELAÇÃO MÃE E FILHA.

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Psicologia Clínica da Universidade Católica de Pernambuco, para defesa pública, como requisito parcial para obtenção do título de doutora.

Linha de Pesquisa: Psicanálise

Orientadora: Maria Consuelo Passos

RECIFE
2019

LÍLIA SIMÕES

CONDENADAS POR SI MESMAS: O SENTIMENTO
DE CULPA NA RELAÇÃO MÃE E FILHA.

Banca examinadora:

Prof(a) Dr(a) Isabel da Silva Kahn Marin
Examinadora externa

Prof Dr Ivo Andrade Lima Filho
Examinador externo

Prof(a) Dr(a) Véronique Donard
Examinadora Interna

Prof(a) Dr(a) Ana Lúcia Francisco
Examinadora Interna

Prof(a) Dr(a) Maria Consuêlo Passos
Orientadora

RECIFE
2019

“Eu aprendi que as pessoas vão esquecer o que você disse, as pessoas vão esquecer o que você fez, mas as pessoas nunca esquecerão como você as fez sentir”. (Maya Angelou, 2007)

AGRADECIMENTOS

A minha família que, até onde chega minha memória, pelas histórias contadas pela minha mãe, minha avó e tias foi construída por mulheres valentes que conseguiram atravessar suas paredes. A bisavó Alda, viúva que levantou sua fazenda e fez da venda de leite o arrimo da família. Mãe de minhas avós Lília que não pude conhecer, mas carrego seu nome. Lúcia, irmã de Lília que tive o privilégio de conviver e aprender sobre integridade. Minha avó Socorro, mãe de meu pai, também viúva, também fazendeira e uma fortaleza de mulher.

Minha mãe Constança, minha grande incentivadora, minha melhor amiga. A quem eu devo tantas conquistas e que proporciona os momentos mais alegres da vida, minha verdadeira heroína. Trouxe Betinha, nosso pé no chão, nossa parceira e a quem devo parte de quem sou hoje. Minha companheira de vida, Iana Merisse, que me oferece o lugar mais calmo do mundo, onde é bom ficar. Meu irmão e irmã, Léo e Barbara, sem vocês a vida seria menos leve.

Minhas irmãs de caminhada: Raquel Borba, Clarissa Galvão, Allana, Carlota, Marcela, Raísa, Bruna Oliveira, Mirella, Bruna Albuquerque, Rafaela, Paula, Letícia, Karina, Mariana, Bel, Gabriela, Letícia, Quininha, Alessandra. Me ensinam tanto, todos os dias. Meus parceiros Lucas, Victor, Alan, Severino, José Demostenes que me dão carinho e segurança.

Minha mestra Consuelo que conduziu essa caminhada do jeito que tinha que ser. Com muita sabedoria, me emprestou seu conhecimento, toda sua eterna paciência, calma e empatia. Me acolheu desde o início e acreditou muito, muito mesmo, neste trabalho. Sou muito grata pelo tempo que me dedicou, por todos os puxões de orelha e pelos momentos em que me disse que era possível.

Véronique pelas aulas prazerosas e pelo esforço para que tudo desse certo, te agradeço demais. Ana Lúcia, pelas colaborações e pelo café. Ivo Andrade, Isabel Kahn pelas belas contribuições. Sem vocês nada disso teria acontecido. Por fim, Marina Abramovic, sua obra salvou este trabalho!

RESUMO

O presente trabalho investiga a culpa na relação mãe e filha, a partir do referencial psicanalítico, com o objetivo de compreender como a culpa pode se tornar um elemento que dificulta a separação desse vínculo. Realizamos uma análise comparativa por meio da literatura psicanalítica dos principais conceitos de Freud a respeito da feminilidade. Conceitos que estão diretamente associados a relação mãe e filha, sobre hostilidade e sobre a culpa. A teoria kleiniana, no que se refere a esta relação, a culpa, a agressividade e a reparação. Para ilustrar essas articulações teóricas, investigamos as memórias autobiográficas de Marina Abramovic e escolhemos cinco obras dessa artista, das quais pudemos explorar os elementos da relação conflituosa dela com a mãe. Finalmente, fizemos uma análise de suas performances como processos de elaboração desses conflitos, da culpa e da transformação de seu potencial criativo, consequentemente de seu amadurecimento pessoal. Acompanhando as argumentações de Freud e Klein, a cerca dos conceitos sobre agressividade, ambivalência e culpa fizemos um diálogo com a teoria de Winnicott, sobre a criatividade, e de Grinberg, sobre culpa persecutória. Quando a culpa assume um traço persecutório, ela permanece inconsciente, adquirindo uma tonalidade punitiva, substituindo os movimentos reparadores em necessidade de castigo. Para Winnicott, à medida em que a culpa se torna consciente, o indivíduo se apropria de melhores aptidões para reparar o objeto e, consequentemente, elaborar as realizações verdadeiramente criativas. Analisando o material teórico, percebemos que a culpa pode se tornar um obstáculo na separação entre mãe e filha quando existem dificuldades na elaboração de conflitos ambivalentes, potencializando a culpa persecutória e punitiva, mantendo a necessidade de castigo. Quando a expressão do impulso destrutivo da filha não passa pela aceitação da culpa, o movimento de reparar o mal causado a mãe pode se tornar custoso. A análise das performances nos permitiu compreender os processos de elaboração da culpa pela artista, através de suas auto punições, da reconstrução de suas memórias com a mãe e finalmente de reparações realizadas através do campo performático facilitando sua separação da mãe. Essa pesquisa foi importante para fundamentarmos nossa base teórica e discutir usando, além da teoria a produção artística, para compreender como a culpa pode se tornar um obstáculo que dificulta a separação entre mãe e filha.

Palavras-chave: psicanálise, mãe, filha, culpa, Marina Abramovic

SUMÁRIO

Introdução _____	9
1 Apego à mãe: o tratado entre mãe e filha no mito Deméter e Perséfone _____	18
1.1 Império do ódio: Matricídio na tragédia de Electra e Clitemnestra _____	23
2. Freud: a feminilidade como destino da relação mãe e filha _____	28
2.1 Críticas a visão freudiana sobre o feminino _____	38
3. O domínio materno: as especificidades da relação mãe e filha na teoria kleiniana _____	45
3.1 Castigo silencioso: a culpa uma sentença pelo ódio _____	61
4. Culpa: claustro inconsciente e obstáculo para vida criativa: Contribuições de Winnicott e Grinberg _____	78
5. Marina Abramovic: uma arte atravessada por memórias _____	88
5.1 Performance e ritualidade: sentir as emoções, transformar as emoções _____	97
6. Ritmo 5: Estrela de cinco pontas _____	105
6.1 Ritmo 0: culpa e castigo _____	115
6.2 Tenho que ser bela: arte e penitência _____	120
6.3 Artista presente: ver e ser vista _____	124
6.4 Vida e morte: arte como libertação _____	129
Considerações finais _____	132
Bibliografia _____	139

INTRODUÇÃO

Questionamentos sobre o sentimento de culpa e sua possível relação com as angústias e dificuldades de separação entre mãe e filha surgiram, principalmente, durante um curso de extensão, no Instituto Sedes em São Paulo: Entrelaces psíquicos entre mãe e filha. Foi aí que comecei a me familiarizar e ter contato com autores que vinham discutindo essa relação através de temas como feminilidade, distúrbios alimentares e narcisismo. Sempre me chamou atenção como cada texto, de certa forma, falava de uma singular, intensa e turbulenta relação entre mãe e filha que pode ser libertadora e ao mesmo tempo aprisionante.

Nessa mesma época, chegaram para uma primeira entrevista em meu consultório, uma mãe com uma filha, cuja idade aparentava trinta e poucos anos. A primeira impressão que tive foi a dependência que a moça tinha da mãe, como se ela só existisse a partir da fala que a mãe tinha sobre ela. A moça tinha um ar infantil, estava sempre aguardando a mãe contar sua história, quando tomava a palavra seu olhar denunciava a expectativa de aprovação da mãe a cada frase terminada. Era como se não pudessem discordar. Tudo ali parecia ter sido estabelecido em um tipo de contrato que, se quebrado, assim como qualquer pacto, anunciaria um conflito. Nas palavras dessa moça, como ela poderia romper com alguém que ela ama, e por quem é amada, com tanta devoção? A partir daí ficava mais claro o papel que ambas desempenhavam nessa relação, colaborando para o enrijecimento desse elo com um zelo tão excessivo que ultrapassava as barreiras entre uma e outra.

Fazia alguns anos que essa moça tinha abandonado todos os seus projetos de vida, adquire uma enorme angústia de sair de casa e se penitenciava, através de rituais obsessivos, limpezas corporais e orações. Durante a análise apresentava ressentimentos pela mãe e, a muito custo, se deixava levar por rompantes de raiva. Julgava-se má, suja por sentir raiva da mãe, por isso precisava rezar e se lavar. A mãe, por outro lado, era invasiva, menosprezava todo tipo de vontade ou atitudes da filha, uma mãe voraz que cercava qualquer tentativa de escapatória dessa moça.

Havia ali um aprisionamento, a filha penitente, enclausurada na própria casa, e uma mãe vigilante, cativa ali ao lado. Um pacto inconsciente havia marcado a condenação delas. As penitências revelavam a culpa da moça e as angústias em

relação à apatia da filha apareciam no autoquestionamento da mãe: "é culpa minha?" Dizia ela, esperando uma resposta. Desde então, tenho pensado sobre a questão da culpa e sua correspondência na relação mãe e filha como algo que enrijece e fortalece a necessidade desse elo. É possível a culpa se tornar um obstáculo e dificultar a separação de mãe e filha? Se existir culpa, ela é de ambas as partes?

Quando nos questionamos, ou despertamos para um tema, parece que tudo ao nosso redor diz algo sobre a questão, ou nós mesmos procuramos enxergar fora parte do que experimentamos por dentro. Mais uma vez me deparei com um possível cenário de culpa entre mãe e filha visitando, há alguns anos atrás, uma exposição da artista plástica e *performer* Marina Abramovich. Vi um vídeo em que ela encena seu próprio funeral. Enquanto ela está dentro de um caixão, atores interpretam cenas de sua infância e de sua vida adulta. A artista comentou em uma entrevista que o diretor soube exatamente como definir a frieza de sua mãe, com quem tinha uma relação extremamente difícil, e diz: "só quando ela morreu me senti liberada". No universo das artes não só Marina, mas também Louise Bourgeois, converteu afetos e conflitos maternos num repertório de obras de arte. O que dizer da metáfora da aranha simbolizando a mãe, aquela que constrói a teia?

Filhas podem se sentir prisioneiras de uma teia materna formada de amor e ódio, de onde, muitas vezes, não conseguem se desvencilhar. A dependência recíproca e as ambivalências viscerais que parecem fazer parte desse laço são para nós, sem sombra de dúvidas, um território desafiador. As inquietações giram em torno do tema da culpa na relação mãe e filha e da problemática sobre como a culpa pode se tornar um obstáculo, criar dificuldades e empecilhos no momento em que ambas precisam se desprender. Nossos questionamentos foram feitos a partir das leituras de Freud (1916, 1924), Klein (1927) e Winnicott (1958) e de suas afirmações a respeito de uma culpa que, quando não elaborada, pode aprisionar o sujeito na necessidade de castigo, causar inibições que bloqueiam a capacidade criativa e de fazer reparações.

A respeito de nosso enunciado, existe uma significativa produção na literatura psicanalítica sobre as particularidades dessa relação, principalmente a problemática em torno da sexualidade, das identificações, bem como da dimensão crítica das relações mãe-filha na transmissão dos papéis e na construção das identidades. Também esta presente aqui a questão da feminilidade e como as identificações entre

mãe e filha permanecem ao longo da vida, sendo constantemente reeditadas. Os discursos que versam sobre as armadilhas dessa trajetória explicam como ela pode ser devastadora, como as fronteiras que são construídas são sempre parciais e momentâneas, flutuando em águas narcísicas nas quais o diferente e o outro não são bem-vindos. Ainda assim, o sentimento de culpa nessas pesquisas é mero figurante.

Feito o estado da arte, o que encontramos quando pesquisamos com os descritores relação mãe e filha, por exemplo, são temas relacionados a transtornos alimentares como anorexia ou bulimia, temas que abordam as dimensões narcísicas da relação mãe filha, devastação, feminilidade e abuso sexual. Quando utilizamos, mais especificamente, as palavras-chave sentimento de culpa / mãe / filha, os resultados estão relacionados a questões sobre culpa materna, abuso sexual ou culpa atrelada aos temas jurídicos, mas, nada que trate a culpa na intimidade da relação mãe e filha, relação cheia de complexidades e questões a serem respondidas.

A psicanalista Annick Le Guen (2001) pergunta: O que transmitem as mães às suas filhas? E responde: A identidade, a sexualidade, a feminilidade, o reconhecimento e a complementaridade do outro sexo, o desejo de maternidade, a ternura, o erotismo, mas também sua ambivalência e sua violência, porque mães de vida são também mães de morte. Transmitem suas histórias singulares e aceitam ou recusam suas filhas. Histórias que estão entrelaçadas com a experiência da mãe com a própria mãe, seu discurso sobre ela mesma, e seu discurso com sua filha.

Acreditamos que esta pesquisa teórica, fundamentada na literatura psicanalítica, possa somar conhecimento e trazer contribuições tanto para a teoria quanto para a clínica. Embora novas ideias venham surgindo na literatura, parece haver uma defasagem entre as descobertas e sua integração na prática clínica. Pensamos que falar sobre sentimentos ambivalentes, da mãe em relação à filha e vice-versa, ainda é incômodo e a culpa faz parte desse conflito. Um afeto tão fundamental para a constituição psíquica, porém pouco explorado nesse sentido.

Uma vez reconhecendo que o curso do desenvolvimento psíquico não é linear, devemos esperar ver a mulher revisitando e reexaminando sua relação tanto como mãe, quanto como filha de uma outra mulher. São memórias psíquicas e físicas que essas mulheres carregam através de gerações e ao longo da vida. Pretendemos com este trabalho enriquecer as discussões sobre esses conflitos, as constantes

ilusões e desilusões que mãe e filha atravessam na construção de suas identidades.

Cabe neste ponto fazermos uma observação pertinente sobre os termos culpa ou sentimento de culpa utilizados na teoria psicanalítica. São termos que ainda se confundem nos textos dos autores que usaremos neste trabalho, como Freud e Melanie Klein. Pesquisando os dicionários de Psicanálise encontramos em Laplanche & Pontalis (1996), o verbete “sentimento de culpa”, contudo, anula a palavra sentimento quando analisa a culpa pela perspectiva de um sistema de motivações inconscientes que explica comportamentos de fracasso, condutas delinquentes, sofrimentos infringidos a si mesmo. O verbete ressalta, ainda, que o contrassenso sobre os termos não escapou ao próprio Freud que, em dado momento, fica insatisfeito com o termo “sentimento de culpa inconsciente” para explicar a necessidade de castigo por exemplo.

No dicionário, Roudinesco & Plon (1997), não há nenhuma referência a “culpa” ou “sentimento de”, já no vocabulário contemporâneo de psicanálise (2001), encontramos o mesmo verbete “sentimento de culpa”. Freud permanece usando o termo quando escreve sobre masoquismo e as teorias das pulsões. Melanie Klein apropria-se da terminologia quando escreve sobre fantasias sádicas inconscientes e Winnicott também permanece utilizando o termo quando fala da psicopatologia do sentimento de culpa. Nenhum dos autores abandonou o termo “sentimento” para falar de uma culpa inconsciente, como dissemos acima, uma culpa que permanece no espectro inconsciente, ou seja, quando o indivíduo não tomou consciência da culpa, não se sente culpado.

O vocabulário contemporâneo de psicanálise (2001) por fim cita a terminologia que Grinberg (1983) propôs: “culpa depressiva”, indispensável à capacidade de amar, de elaborar o luto; ao desejo de reparar o objeto danificado e à “culpa persecutória”, condicionada por situações persecutório-depressivas primárias onde intervêm sentimentos de angústia. Nós, por enquanto, permaneceremos utilizando somente o termo culpa, para designar algo que se mantém no inconsciente e, portanto, não pode ainda ser vivenciado ou sentido como sentimento de culpa.

A culpa ocupa um papel importante na teoria psicanalítica de Freud e de Melanie Klein, assim como as investigações sobre a relação mãe e filha também fazem parte dos ensaios sobre as questões do feminino em psicanálise. Todavia, quando os autores aproximam os temas (culpa, relação mãe e filha), fazem-no de

forma superficial. Encontramos breves menções sobre a culpa no elo mãe/filha tanto em Freud, quanto em Melaine Klein. No entanto, os autores pouco se aprofundam sobre a culpa nas dificuldades em renunciar a essa relação. Sabemos das ambivalências e dos conflitos, mas não encontramos uma investigação que mergulhe de fato sobre o tema, especificamente, na hipótese da culpa como obstáculo para a separação entre mãe e filha. Melanie Klein ainda explorou terrenos nos quais Freud não avançou, ambos concordam que há algo de singular nessa relação e uma complexidade passível de ser esmiuçada.

Como já mencionado, esta tese pretende desenvolver um estudo teórico sobre o sentimento de culpa no processo de separação entre mãe e filha. Tomaremos como base a teoria freudiana sobre feminilidade, complexo de Édipo e sentimento de culpa. Assim como, a teoria kleiniana sobre fase da feminilidade, relação mãe-bebê, Édipo arcaico e culpa. Com base nesses conceitos torna-se importante estabelecer uma discussão entre autores pós freudianos, dentre eles Winnicott no que diz respeito a relação mãe-bebê e a mãe suficientemente boa. Utilizamos também estudos de Christopher Bollas e Antonino Ferro, que exploram conceitos sobre criatividade e transformação, nos auxiliando na discussão sobre a obra de Marina Abramovic como possibilidade de elaboração da culpa e de separação da mãe.

Em um primeiro momento, exploraremos como Freud e Klein constroem, a partir do conceito de feminilidade, as bases da relação mãe e filha, suas particularidades e conflitos inerentes a construção da alteridade. Usaremos os mitos de Deméter e Electra como recurso ilustrativo para discutir a ambivalência que rodeia essa relação e, conseqüentemente, a culpa que emerge desses conflitos. A discussão em torno da obra de Freud é importante pois resgata um debate sobre a feminilidade na psicanálise responsável pela reconstrução de suas teorias sobre o feminino que inclui uma investigação maior sobre a relação mãe e filha.

Na segunda parte, daremos mais atenção a questão da ambivalência nessa relação e a culpa oriunda desses conflitos. Há, neste cenário, um incontestável entendimento entre Freud e Klein que considero fundamental para começar a discutir a problemática em pauta. Ambos afirmam existir nesse vínculo, desde os seus primórdios, um campo impregnado de amor e ódio. Freud (1933) constata que a menina só se separa da mãe por meio de sentimentos hostis:

O afastamento em relação à mãe ocorre sob o signo da hostilidade, a ligação materna acaba em ódio. Um ódio assim pode se tornar conspícuo, e durar por toda a vida. Mais tarde pode ser cuidadosamente sobre-compensado; via de regra, uma parte dele é superada, enquanto outra persiste” (Freud, 1933. Pág 275)

Já para Klein (1928), a hostilidade é mais precoce, revivida e reeditada ao longo do desenvolvimento infantil. Neste princípio o bebê cinde o objeto materno em dois: a mãe boa, aquela que nutre e cuida e a mãe má, aquela que falta e frustra. Essa relação com o objeto bom/mau monta o cenário de onde vão brotar sentimentos ambivalentes em uma criança que ainda não percebe o objeto materno como um ser único. Para a autora, a hostilidade se alimenta ainda de um sadismo prematuro e discorda de Freud quando afirma que muito antes de sentir qualquer tipo de inveja do falo, a menina inveja fortemente os atributos do corpo materno e sua capacidade criativa. Em *Inveja e gratidão* (1991), Klein fala da inveja como algo que pode ser constitutivo mas, ao mesmo tempo, pode ser um poderoso fator no solapamento das raízes do sentimento de amor e gratidão.

Entretanto, a hostilidade é, de acordo com ambos, um recurso psíquico para separação, argumento fundamental para nossa problemática. Pensar que a teia dessa relação envolve a transformação de uma intensa paixão em hostilidade. Exatamente nesse ponto, pretendemos abordar a culpa como decorrente da ambivalência afetiva e pode ser organizadora quanto patológica. Para Klein (1937), o sentimento de culpa é um elemento fundamental para o impulso reparador e um caminho necessário para a vida criativa. No entanto pode se tornar um elemento que leva à inibição caso os conflitos não possam ser suportados.

É importante abordar o ódio como um elemento incapaz de ser vivenciado tanto pela mãe como pela filha, podendo resultar em uma intensa culpa inconsciente. Na incapacidade de suportar psiquicamente toda sorte de conflitos inevitáveis a uma separação, subjugadas à culpa, mãe e filha formariam um pacto de união? Paradoxalmente, o uso da hostilidade poderia aprisionar pela culpa? Essas são algumas questões que serão enfrentadas nesta tese.

No terceiro momento, faremos um estudo das memórias biográficas e da produção artística de Marina Abramovic. Nesta análise observa-se o processo de

elaboração da culpa e da capacidade criativa para promover reparações contribuindo para o movimento de separação. A partir dessa perspectiva, selecionamos algumas obras da artista para nos ajudar a discutir o processo de elaboração de seus conflitos com a mãe. Suas performances podem ser interpretadas como um meio de entrar em contato com emoções conflituosas ao mesmo tempo que pode também ser uma forma de elaborá-las.

Neste ponto, é fundamental analisar o conceito de reparação em Melanie Klein que liga, pela primeira vez, a necessidade de reparar com a origem do impulso criativo. Em: *Situações de Ansiedade Infantil Refletidas em uma Obra de Arte e no Impulso Criativo* (1929), escreve sobre os conceitos de culpa e reparação ligados à criatividade. Assim, no pensamento kleiniano, o sentimento de gratidão, a capacidade de reparação e as fantasias inconscientes estão intimamente ligadas ao impulso criativo. A produção de uma obra de arte favorece a capacidade de simbolização que é a essência da criatividade artística. Em outras palavras, a arte é a busca pela expressão simbólica de emoções que não puderam ser enunciadas.

Winnicott (1975) amplia o conceito e relaciona a criatividade à capacidade de criar o mundo, que tem início nas experiências infantis. Está ligada ao modo como o indivíduo se relaciona com o objeto materno, a realidade externa e como ele constrói a si mesmo. Assim como na brincadeira infantil, a criação artística está conectada à capacidade de expressar fantasias inconscientes através de elementos simbólicos compreendidos como aqueles momentos em que a criança experimenta e se enriquece com os mais variados aspectos de sua própria vida. Da mesma forma, a arte performática conecta a realidade interior do artista com a realidade externa compartilhada.

A ideia de utilizar as performances de Marina Abramovic surgiu durante a construção do projeto de tese. Particularmente, o trabalho da artista, tanto em seu formato conceitual, quanto em sua estética, nos impactou. Durante algumas discussões sobre a relação da culpa como punição, sempre aparecia em nossas memórias alguma de suas obras como recurso para a tentativa de elucidação e ilustração de nossa hipótese. Pensamos que muito do que estava em jogo na sua obra tem a ver com experiências pessoais da artista e que, possivelmente, suas performances tinham um papel importante no trabalho de elaboração da culpa em um elemento reparador e transformador.

Só foi possível fazer a relação com a história de vida da artista e, principalmente, de sua relação com a mãe em suas obras após o lançamento do livro de memórias escrito por Marina e publicado em 2017. A partir de então, conectamos os aspectos conceituais e estéticos de sua obra com sua vida pessoal, especialmente com a história que ela nos conta da complicada e duradoura relação com a mãe.

É intrigante a forma como ela descreve suas performances como verdadeiros rituais de libertação, uma forma de exorcizar seus “demônios”. Sua escrita, somada ao seu trabalho artístico, nos trouxeram ricos elementos de interpretação que serviram de ferramenta para nos ajudar a tentar responder como a culpa pode alimentar a necessidade do vínculo com a mãe, dificultando os processos constitutivos de sua identidade.

Sua obra é ampla. A artista começou a produzir na década de 1970, quando a performance era, ainda, um movimento marginalizado no campo das artes plásticas, possivelmente pela sua efemeridade e imaterialidade. Para utilizar esse suporte narrativo, no qual podemos apoiar as fundamentações teóricas, foi necessário pensar quais obras usar. Primeiro, demos preferência àquelas mencionadas em suas memórias, segundo àquelas que, de alguma forma, nos sensibilizaram e também as que remetem à penitência, à culpa e trazem elementos simbólicos relacionados a mãe da artista.

Na performance o presente é o grande acontecimento, valoriza-se sobretudo o momento, a experiência e o que foi vivenciado durante a ação. A arte passa a não existir como algo material, permanente e que pode ser negociável ou exposto. Chega a um ponto de abstração onde o comportamento e a atitude valem mais do que a criação de algo concreto e, na maioria das vezes, o artista torna-se elemento fundamental.

Segundo Josefina Alcázar (2014), a performance busca estreitar a relação entre arte e vida, um lugar que permite os sujeitos se expressarem, converterem sua vida em uma criação, tomando a si mesmos como objetos. Apesar da performance, como elemento artístico, acontecer no espaço e tempo presente, ela carrega um corpo cheio de memórias, um passado que está ali sendo resignificado. Iremos discutir as performances em ordem cronológica de execução. Dessa forma

podemos acompanhar um processo de simbolização que vai da dificuldade de se libertar da mãe, da culpa e da necessidade de castigo. Passando pelo curso de elaboração desses conflitos emocionais que, aos poucos, vão sendo elaborados e transformados.

São as performances: Ritmo 5 (1974) que traz elementos relacionados a sua infância e a maneira como foi criada pela mãe. Ritmo 0 (1975), onde ela, a partir da interação do público, recria o violento vínculo com o objeto materno, coloca em xeque até onde vai o limite do sadismo e sofrimento nas relações. Em *Art must be beautiful/ Artist must be beautiful* (1975), são revividos os castigos e as humilhações que ela recorda terem sido feitos pela mãe durante sua infância, adolescência e vida adulta. Na performance, “A artista está presente” (2010), continua a vivenciar os limites corporais, porém como forma de superação através do auto controle. Sua relação com o público sai da esfera do toque e castigo corporal para a troca de olhares. Por último, analisaremos “Vida e morte de Marina Abramovic” (2012), uma espécie de peça teatral em que a artista interpreta ela mesma e sua mãe, uma forma de rito de passagem que ela concebe logo após a morte da mãe.

Focaremos nas obras selecionadas procurando discuti-las com base nos conceitos da psicanálise pensando a culpa como base dos conflitos relacionais mãe/filha e as elaborações feitas por Marina no processo criativo de suas obras. Ao final, traremos ao debate conceitos como o potencial transformador do momento estético e objeto transformacional de Christopher Bollas (1992) junto com o conceito de campo de Antonino Ferro (2011). Tais conceitos serão articulados as obras selecionadas para compreensão dos aspectos transformacionais da experiência performática de Marina Abramovic. Com isso, damos uma continuidade ao nosso debate, pois, assim como a arte performática, conclusões também são efêmeras.

1. Apego à mãe: o tratado entre mãe e filha no mito Deméter e Perséfone

Figura 1: uma grande mãe e sua filha



Fonte: Ilustração da designer Iana Merisse inspirada na tela de Joubert Pantanero

Os mitos como alegorias ou metáforas são, desde Freud, um recurso da Psicanálise na tentativa de captar uma anterioridade inacessível e não localizável na história dos sujeitos, são uma ferramenta para busca da compreensão dos processos inconscientes. É curioso que histórias tão antigas tenham atravessado o tempo carregadas de sentido para nós e, ainda hoje, funcionem como um artifício interpretativo na psicanálise.

Aqui iremos analisar os mitos de Deméter e Perséfon e posteriormente o de Electra e Clitemnestra para compreender diferentes processos da relação mãe e filha. Tais mitos têm sido usados por autores como Erick Bidaud (1998) e Halberstadt-Freud (2006) na tentativa de desvendar a paixão na relação mãe e filha, as ambivalências, as intensidades que muitas vezes fazem parte do percurso dessa relação, na elaboração da identidade e alteridade de ambas.

Deméter é uma deusa mãe ligada à fertilidade da terra cultivada, cuja origem deve estar ligada ao período Neolítico, quando se tem registros do surgimento da agricultura. A história dela com a filha Perséfone nos instiga a pensar sobre a relação mãe e filha, o cuidado materno, o amor, a descoberta da sexualidade e os enfrentamentos que a filha precisa passar para se tornar uma adulta independente. A tragédia de Electra, filha da rainha Clitemnestra, nos leva ao outro lado dessa mesma moeda, mostrando que a competitividade, o ódio, a inveja e o desejo de morte, também fazem parte da trajetória dessa relação. Começaremos então pela história das deusas do Olimpo e posteriormente falaremos sobre a rainha e princesa no plano terreno:

O mito de Deméter e Perséfone conta a história de uma paixão entre mãe e filha. Deméter, a deusa da terra e divindade da fertilidade teve, com seu irmão Zeus, uma filha que chamou Perséfone. O mito, relativo a “Terra- Mãe”, significado do nome de Deméter, diz respeito à perda de sua filha a quem era intensamente ligada. Zeus, ainda quando a moça era jovem, a prometeu em casamento a Hades, deus dos mortos. Para persuadir Perséfone do encontro e enganar Deméter, pois sabia que ela jamais permitiria a partida da filha, Zeus provoca uma armadilha.

Durante um passeio de Perséfone com outras ninfas, Zeus faz brotar no meio do bosque um belo narciso. Encantada pela flor, ela vai se distanciando das companhias, abaixa-se perto da planta na tentativa de colhê-la. Nesse mesmo instante, abre-se uma fenda na terra e Hades surge em seu carro alado, com um único golpe agarra Perséfone e retorna ao seu reino das sombras pela mesma fenda. Desesperada, Perséfone grita pela mãe, que não a escuta. Chegando ao reino de Hades, como forma de revolta pelo sequestro sofrido, ela entra em greve de fome.

Quando Deméter se dá conta do sumiço da filha entra em desespero, sai do Olimpo à sua procura e, durante nove dias e nove noites, vagou em vão. Hélio, o Deus Sol, vendo a angústia de Deméter, contou-lhe em detalhes do que havia ocorrido,

Perséfone havia sido levada por Hades. Porém, acrescentou que ele seria um bom partido para a jovem. Atordoada com a notícia, Deméter assolou a terra em seca e fome. Zeus, inquieto, vendo a terra se tornar um lugar infértil, compreendeu que se nada viesse a apaziguar o rancor de Deméter, a vida humana não tardaria a desaparecer.

Zeus súplica para que Deméter volte ao Olimpo e esta, irredutível, recusa-se a retornar enquanto Perséfone não voltar para casa. Ele finalmente consente, sob uma única condição: Perséfone não deveria ter comido absolutamente nada durante sua permanência no inferno, pois qualquer um que comece algo no reino de Hades se tornava prisioneiro do local para sempre. Ele manda buscar Perséfone e Hades aceita devolvê-la, mas antes de sua partida lhe oferece uma romã.

Quando Deméter chegou para resgatar a filha, soube que não conseguiria, pois ela havia dado uma mordida na fruta. Muito entristecida pela falta de Perséfone, Deméter não volta ao Olimpo e a população começa a sofrer com a escassez de alimentos, uma vez que a deusa não estava mais exercendo sua função de promover a fertilidade da terra. Zeus, sabendo o que ocorria, chamou Hermes, o deus mensageiro, para que ele fosse até Hades e o convencesse a devolver Perséfone. Sob a ameaça de Zeus, Hades consentiu que a filha de Deméter voltasse para a mãe, desde que passasse um terço do ano com ele, no mundo inferior. Este período do ano corresponde ao inverno, quando Deméter, sentindo falta da filha, não consegue ajudar no plantio e na colheita, como nos outros períodos do ano.

Deméter é uma deusa mãe ligada aos arquétipos da antiguidade. No mito, ela se torna o modelo da mãe inconsolável que se antecipa em proteger a filha de qualquer mal que venha lhe ocorrer. Diante da voracidade dessa mãe, Perséfone encarna o protótipo da jovem intacta, da virgem desprotegida. Ela é a personificação daquela moça que não tendo sido prometida ou dada, dispensa o homem e

permanece em uma ligação original com a mãe. Esse imaginário da relação mãe e filha permanece por séculos em nossa cultura, nos arranjos matrimoniais, no estigma da moça velha, aquela que nunca casou. Foi enredo de diversos desenhos infantis e roteiros de cinema, a donzela que espera pelo príncipe encantado que virá roubá-la das garras da madrasta.

Eric Bidaud (1998) utiliza-se desse mito para pensar a questão da dinâmica na relação mãe e filha por via dos sintomas anoréxicos que envolvem um risco de união onde o separar-se é visto como algo inconcebível. Para o autor, a narrativa se adequa a situação edipiana da menina descrita por Freud, na qual a passagem para a feminilidade está ligada a renúncia, ao abandono à crença da onipotência da mãe e ao se permitir seduzir por um terceiro. É a partir do desejo do outro que a menina pode separar-se da mãe e conquistar sua alteridade.

Há algo que chama atenção nessa interpretação, pois Perséfone por si só não conquista nada. Ela foi ludibriada e sequestrada para o reino de seu suposto pretendente e ali fica a contragosto, tanto que entra em jejum. Zeus, na tentativa de atravessar o vínculo das duas, arranca Perséfone da relação ante o risco da filha permanecer ligada à mãe, sedutora, forte e dominadora. Há aí, além da possessividade correspondida pela filha, uma cumplicidade entre as duas, o mito ilustra da forma mais drástica a tentativa de separação envolvendo um terceiro que tenta quebrar a rigidez do laço, porém não implica o desejo de ambas. Talvez esse desejo, tanto da mãe como da filha, seja a parte mais difícil desse desapego.

Separar da mãe é um refúgio diante dos riscos fusionais dessa relação. É preciso considerar as qualidades psíquicas de mãe e filha para suportarem a presença e ausência uma da outra sob a sempre presente armadilha do complexo materno, onde ambas negam alteridade e formam um pacto de comunhão para manter o *laço demetriano* (Bidaud, 1998). Para garantir a sua presença, prova de seu amor, a criança busca ilusoriamente tornar-se o objeto que satisfaria a mãe, isto é, identifica-se com o suposto objeto de desejo da mãe para, dessa forma, obter o muito almejado amor dela (Zalcborg, 2003). Por algum tempo, a criança viverá essa condição, o laço demetriano refere-se a esse lugar alienante de se constituir como objeto de desejo materno como plenamente satisfatório, seja para receber seu amor, seja pela culpa de que o objeto materno sucumba se for abandonado. Nesse caso, é possível que a culpa alimente o medo de separação.

As demarcações dos limites de uma e outra são construídas ao longo de um intenso trabalho psíquico, porém elas são sempre fluídas e momentâneas, desmontando-se e se reconstruindo, e esta convivência não passa sem conflitos, excessos ou ausências. Quando uma mulher tem um bebê do sexo feminino essa filha é outra com características do mesmo, essa pode ser uma via que dificulta a diferenciação, uma via que pode levar a uma confusão narcísica. A partir dessa suposição, Bidaud (1998) cria o conceito de *cilada narcísica*, explorando o vínculo passional num limiar onde paradoxalmente a menina precisa da mãe para poder se separar dela, uma ligação, a princípio, fundamental e cheia de identificações que precisam ser elaboradas para que a menina possa construir sua própria identidade. Se a relação de domínio da mãe sobre a filha, na incapacidade de suportar uma separação, for absorvida, a menina pode corresponder ao desejo da mãe. O par mãe e filha se cola formando um pacto, esbarra na cilada narcísica. Eric Bidaud (1998) faz uso do conceito para falar de uma confusão identitária facilitada pela semelhança. A menina é um outro que é o mesmo, essa projeção narcísica dificultaria a construção das fronteiras da alteridade.

A partir do mito, Bidaud fala de um domínio mãe-filha que traz uma marca especular. Um pacto de união se forma pela incapacidade psíquica de suportar a distância e, conseqüentemente, a separação, o par se cola nas circunstâncias da cilada narcísica. Nesse pacto, o outro é sempre excluído. No mito, a possibilidade de alteridade só se dá através do rapto que leva Perséfone a ser tentada a transitar por outros mundos. A separação não se dá por completo, ela, em certos períodos, retorna para o lado da mãe, pois em nenhum momento o desejo dela foi levado em conta, foi anulada pelo desejo narcísico da mãe.

É preciso transcender à ideia da triangulação edipiana, a suposta "passividade feminina". Há que se levar em conta a potência do desejo da filha por se lançar no mundo como uma só, desejar explorar mundos diferentes. Segundo Bidaud (1998), essa decisão passa por um extenso e recorrente trabalho psíquico, pois o sofrimento e a culpa são fundamentais para manter essa dualidade, aproximando e criando uma dependência.

O encantamento da menina em relação à mãe parece sempre terminar de forma dramática, pois a mãe sempre será aquele primeiro objeto amoroso que deve

ser abandonado, diferente do menino. Nesse cenário, ambas devem estar dispostas a fazer um luto do que uma representa para a outra e do vínculo que as mantinham conectadas. Para Malvine Zalcberg (2003), esse luto é determinante para que exista uma relação harmoniosa, é um tipo de perda que mãe e filha devem estar prontas para prantear e se permitirem atingir um determinado nível de diferenciação.

1.1 Império do ódio: Matricídio na tragédia de Electra e Clitemnestra

Voltemos à mitologia para nos auxiliar na busca por lugares psíquicos que, sem recursos narrativos ou das artes, seriam difíceis de alcançar. Na tentativa de entender os fortes sentimentos ambivalentes na relação mãe e filha, Freud conclui que a mudança do sentimento de intensa paixão para hostilidade é um recurso à tentativa de separação. Klein defende a mesma ideia de que o matricídio simbólico faz parte da constituição da feminilidade nas mulheres, assim entendemos que ambos se referem a feminilidade como alteridade. A tragédia de Electra faz alusão a esse outro lado da relação, o território hostil, o ódio e a morte da mãe como um ato libertador.

A paixão mãe e filha, as duas faces do espelho de amor e ódio, as vicissitudes dessas ambivalências, algo que se ressignifica, se esmaece no tempo e muitas vezes se torna difícil revivificar. A tragédia de Electra marca um aspecto ambivalente dessa relação, o ódio à mãe. Nas armadilhas desse excesso violento, Electra viveu para odiar a mãe e, dessa forma, se mantinha conectada a ela. Para auxiliar no diálogo com essa tragédia trazemos a expressão usada por Godfrind (1994), “pacto negro”,¹ e a discussão feita por Halberstadt-Freud (2006), a partir da peça teatral inspirada no mito, sobre as armadilhas do ódio nessa relação.

Essa tragédia grega foi escrita em três versões, usaremos a de Sófocles na qual Electra é a personagem central e o enredo gira em torno da intensidade catastrófica dos sentimentos de ódio que levam a personagem a ficar obcecada pela mãe e ruminar uma vingança contra ela. Seguiremos com uma breve apresentação dessa peça:

¹ Jacqueline Godfrind usa o termo para nomear um ódio cristalizado, no qual existe um amor passional e até mesmo violento pela mãe.

Electra, uma das filhas de Agamemnon, heróico vencedor de Tróia, vivia cheia de rancor e tristeza pela morte de seu pai assassinado por sua mãe Clitemnestra e seu amante Egisto. O pretexto do crime, declarado pela própria Clitemnestra, foi vingança. Deveu-se ao fato de que Agamêmnon, antes de ir para guerra, sacrificou Iphigenia, uma das filhas do casal, em prol de bons ventos para seu exército. Inconformada por achar que o assassinato tinha servido de pretexto, Electra acusa a mãe de ludibriar as pessoas com essa história para o casal ficar junto e Egisto tomar o lugar de seu pai.

Indignada com a atitude da mãe, Electra não se curvou diante de Egisto. Condenava os dois enquanto vivia como serva no palácio de seu pai, assistindo as crueldades do novo soberano. Electra, apesar das dificuldades, nunca deixou de pensar na vingança. Expressando sua dor, seu ódio e muito sofrimento, rezava todos os dias para os deuses, pedindo punição aos assassinos de seu pai. Tinha esperança que Orestes, seu irmão, entregue a Preceptor para ser salvo de sua mãe, pudesse ajuda-la.

Recusava todas as tentativas de sua irmã Crisôtêmis de convencê-la a se submeter à mãe, o que ela mesma havia feito, acreditava que seria a melhor coisa que Electra poderia fazer, tentou inúmeras vezes convencer a irmã mas não obteve sucesso. Ao contrário, Electra, alimentada pelo ódio, tenta convencer a irmã a ajudar a matar sua mãe e Egisto, sem sucesso. Clitemnestra, por outro lado, andava preocupada com um sonho, interpretado por ela como premonitório de que sofreria uma vingança.

Acontece que Orestes, depois de muito tempo, volta a Argos pretendendo vingar Agamemnon. Preceptor, a pedido de Orestes, apresenta-se a Electra e Clitemnestra como detentor das Cinzas do corpo de Orestes, enganando a todos. Electra sentiu-se perdida com a notícia, Clitemnestra por sua vez ficou muito feliz, pois Orestes era o único capaz de acabar com seu reinado e vingar Agamemnon. Convida Preceptor para entrar no palácio e comemorar, enquanto Orestes, pouco depois como combinando, aparece diante de Electra

e ao escutar as lágrimas da irmã lhe conta a verdade. Radiante em vê-lo e feliz por acreditar que a hora de sua vingança tinha chegado, finalmente Orestes chega à sala onde estava Clitemnestra e Electra assiste o irmão apunhalar a mãe.

A tragédia não esclarece o destino de Electra após o matricídio. Sabemos que ela foi marcada por uma ambivalência em relação à mãe que refletiu em seu destino. O ódio a manteve presa à mãe e dali não saiu, mesmo sofrendo humilhações, mesmo sendo alertada pela irmã até que assistisse ao assassinato de sua mãe. Segundo Kristeva (2000), o ato de matar simbolicamente à mãe é libertador, pois permite o acesso a capacidade de simbolizar e, conseqüentemente, se separar. A tragédia ilustra um dos aspectos da ambivalência, o apego odioso à mãe pode ser uma armadilha neste processo.

Essa tragédia representa a problemática do desenvolvimento da criança, rico em manifestações de ódio e repúdio à figura materna marcada por ciúmes, inveja e rejeição. Permanece nessa dramatização e não consegue se desvencilhar de seu ressentimento, a todo momento remete à mãe a quem ela se mantém unida alimentada pelo ódio. Para Halberstadt-Freud (2006), a raiva e a dor de Electra representam a intenção de acusar a mãe pela falta de amor: essa talvez fosse a maior injustiça que ela reivindicava. Devido a todas as provas de egoísmo, crueldade e infidelidade de seu pai, Agamêmnon, torna-se difícil de entender por que ela manteve uma idealização tão intensa desse pai que foi também impiedoso. Ele não apenas matara o primeiro marido de Clytaemnestra e seus filhos, mas também sacrificou Iphigenia, sua própria filha e irmã de Electra.

O ódio poderia, como bem descreveu Freud (1933), ter sido um recurso importante na função de diferenciação. Por outro lado, se esse ódio é excessivo, ele se torna parte fundamental do elo entre mãe e filha. Não foi o caso de Electra. Podemos interpretar que à sua intensa paixão pela mãe se sucedeu uma decepção insustentável. O objeto materno tornou-se o receptáculo de toda sua agressividade, o pai, um objeto idealizado, estaria intocável. A esse respeito, Green (2004) escreve sobre o quão estreita é a relação amor e ódio. Para o autor, o amor pode tomar facilmente a forma de ódio e este pode ser um indício de um laço difícil de desatar, selando um pacto de fidelidade ao objeto primário.

Essa ideia está bem representada na expressão já comentada “pacto negro”, de Jacqueline Godfrind (1994). Ela argumenta e, também dialoga com Freud, que por trás da hostilidade há sempre um amor nostálgico que não pode eclodir e a agressividade é evocada como recurso protetor dessa cilada. Dessa forma, o ódio pode se transformar num contrainvestimento na forma de um amor intenso, um culto à mãe. Um pacto que, na verdade, se constitui através de violência e agressividade, o ódio cristaliza-se formando o pacto negro.

A multiplicidade de significados estão presentes na relação mãe e filha, o binômio de amor e ódio existe em vários momentos e os excessos ou desmesuras podem provocar um culto que persiste ao longo da vida, como vimos no mito de Deméter e Perséfone, que permanecem ligadas durante as transições das estações. Por outro lado, a hostilidade, que poderia funcionar como um sopro dissidente da ligação com a mãe, pode vir a aprisionar. Como acabamos de ilustrar na tragédia de Electra, um ódio transbordado pode se travestir formando um pacto de ligação com essa mãe.

Freud (1931) afirma que a hostilidade derivada de um excessivo conflito ambivalente, nas primeiras relações objetais, torna-se tão intensa quanto o amor dedicado a este objeto. Ou seja, quanto mais apaixonada for a criança por esse objeto, mais sensível será as frustrações que provêm dele e, conseqüentemente, ela cederá a uma hostilidade equiparada a esse amor. Tanto o ódio quanto o amor profundo entre mãe e filha precisam ser bem elaborados, ambos os lados da moeda precisam ser negociados e sustentados para que possam se separar. Se a hostilidade é um aspecto da diferenciação, ultrapassar essa empreitada significa conquistar a singularidade: neste caso, seu efeito não é apenas negativo. Por trás desse esforço, esculpido através do tempo, é que a menina consegue se organizar psiquicamente para suas futuras conquistas pessoais, profissionais ou como mãe, se assim desejar.

Em todo caso, essas realizações podem ser colocadas em segundo plano, se a menina ata-se à mãe a sua capacidade simbólica e criativa fica comprometida. Como tão bem descreveu Kristeva (2002): é preciso se desprender da mãe para poder pensar. Deméter se mantém ali aprisionada sem desejo próprio, quem sela seu destino é a mãe. Electra, por outro lado, também é aprisionada pela figura materna insuperável seja pelo amor excessivo ou por um ódio mascarado.

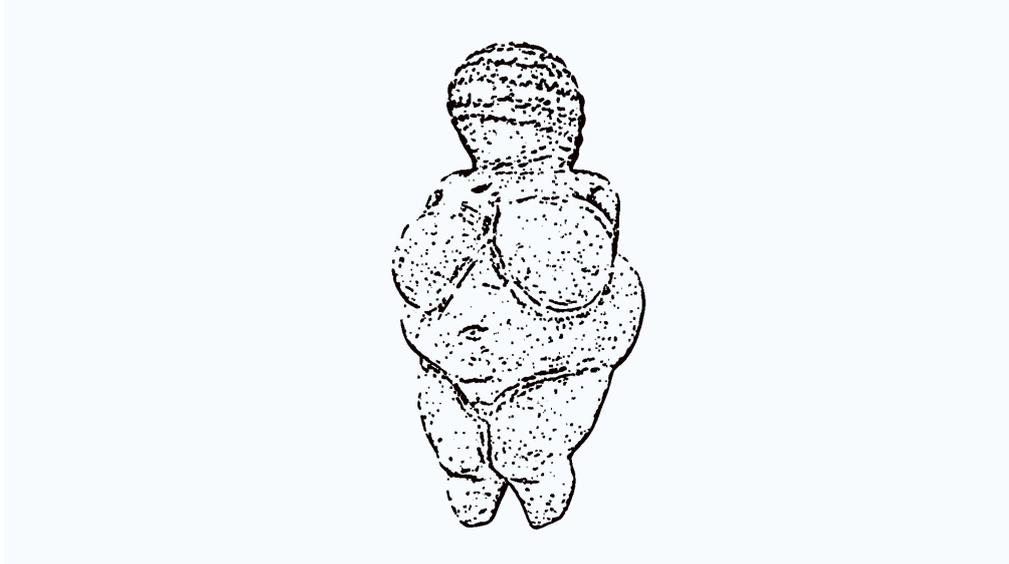
O culto à mãe e à fidelidade ao laço nessa relação, poderia manter-se devido a uma culpa que incapacita os impulsos hostis, ao matricídio simbólico? Desejos, desilusões, identificações, decepções fazem parte das ambiguidades dessa relação. O conflito ambivalente da eco a uma culpa que sela esse aprisionamento. reflexo de um masoquismo que vemos tanto em Perséfone, privada de sua capacidade de escolhas, quanto em Electra submetida à servidão nas propriedades de sua mãe.

Buscaremos investigar nos próximos capítulos nossa hipótese de que no interjogo ambivalente dessa relação, a culpa pode se tornar um obstáculo no movimento de separação. Partiremos de Freud e Melanie Klein no que diz respeito ao fundamento teórico da psicanálise sobre a especificidade desse laço, lembrando que Freud decide investigar os meandros dessa relação por conta de seus questionamento sobre o “obscuro feminino” e termina por entender que a constituição da feminilidade é consequência direta do processo de separação mãe/filha. Por esse motivo, quando tratamos de sua teoria é difícil não falar sobre o feminino.

Somente após severas críticas à sua teoria que partiram de um movimento de mulheres psicanalistas, incluindo Klein, podemos entender a “constituição da feminilidade” como uma construção. A partir da teoria kleiniana, os termos feminino ou feminilidade vão, aos poucos, sendo abandonados. As experiências e identificações entre mãe e filha passam a ser indagações muito mais relevantes em sua teoria do que uma “transmissão da feminilidade”. Ela problematiza a relação a partir das experiências da mãe como mulher e, a partir dessa experiência, o que ela transmite à filha.

2. Freud: a feminilidade como destino dessa relação

Figura 2: Vênus de Willendorf.



Fonte: Ilustração Iana Merisse

Durante séculos as idealizações sobre o feminino ou sobre performar as feminilidades passaram, ao menos durante a História Ocidental, por uma série de construções teóricas, religiosas e representações artísticas. A História da Arte, por exemplo, traz interessantes hipóteses sobre como nossos ancestrais, ainda no paleolítico, tinham um interesse na fertilidade. A partir de pesquisas feitas com centenas de estatuetas encontradas na Europa, em regiões que vão do oeste francês ao sul da Sibéria, dentre elas a Vênus de Willendorf (Fig 2). Encontrada em um sítio arqueológico da Áustria, a estátua tem as formas do corpo feminino, podemos observar o ressaltado da genitália, os fartos seios e o proeminente abdômen que levaram pesquisadores a interrogarem se não estavam diante de algum tipo de artefato que remetesse à fertilidade. Outro aspecto curioso é que outras figuras de Vênus, muito semelhantes à de Willendorf, foram encontradas em diferentes e distantes localidades do continente europeu, datando de uma época na qual dificilmente poderia haver interlocução entre essas sociedades. Isso nos leva a acreditar que, em algum momento, nossos ancestrais deram grande importância ao corpo feminino e à fertilidade.

De acordo com Gombrich (2009), povos do paleolítico não produziam imagens

para serem admiradas. Nenhuma dessas estátuas, por exemplo, possuía uma base que as sustentassem em pé, supondo que não foram pensadas para ficarem erguidas ou expostas em locais específicos. O tamanho médio de 1,5 centímetros sugere a possibilidade dessas Vênus terem sido usadas como amuletos. Para esse autor, a criação de peças e desenhos nesse período histórico estavam diretamente ligadas aos rituais e à magia. É possível que a identificação com a representação imagética exercesse a sensação de que aquele símbolo possuísse algum tipo de mágica, da mesma forma em que hoje temos um cuidado especial com fotografias de pessoas que prezamos, ou imagens que representam símbolos religiosos.

Finalmente, concluído nosso raciocínio, aventamos a possibilidade de a fertilidade pertencer ao universo mítico e, talvez, tenha sido um dos primeiros enigmas da humanidade, o potencial criativo do corpo feminino. Assim como os arqueólogos e os historiadores tentaram, no passado, responder às hipóteses sobre o feminino montando as peças do quebra-cabeças da Vênus, Freud também buscou desvendar o enigma sobre o desenvolvimento sexual da mulher explorando o que resolveu chamar de “continente obscuro”. É interessante notar, desde nossos antepassados até os dias de hoje, que a produção artística vem aparecendo como recurso de elaboração de ideias e pensamentos que, de certa forma, não conseguimos expressar ou explicar.

A Arqueologia estuda e pesquisa culturas desaparecidas por meio de algum fragmento que tenha restado delas, da mesma forma como os historiadores da arte fazem com peças antigas. Freud, em diversas de suas obras, recorre às produções artísticas para tentar entender o comportamento humano, usando também metáforas que remetem às pesquisas arqueológicas para designar o trabalho do analista nos processos de exploração do inconsciente, partindo de fragmentos para interpretar os sintomas de seus pacientes. Em *Sexualidade Feminina (1931)* escreve sobre a primitiva relação mãe e filha e comenta sobre as dificuldades em acessar algo tão antigo e primordial para a feminilidade:

Há muito tempo, afinal de contas, já abandonamos qualquer expectativa quanto ao paralelismo entre o desenvolvimento sexual masculino e feminino. Nossa compreensão interna dessa fase primitiva, pré-ediapiana, nas meninas, nos chega como uma surpresa, tal como a descoberta, em outro campo, da civilização mino-micênica por detrás da civilização da Grécia. Tudo na esfera dessa primeira ligação com a mãe me parecia tão difícil de apreender nas análises, tão esmaecido pelo tempo e tão obscuro e quase

impossível de revivificar que era como se houvesse sucumbido a uma repressão especialmente inexorável. (Freud 1931, pág 234).

Partindo da analogia arqueológica freudiana, nos propomos iniciar esse percurso a partir do caminho traçado por Freud, em sua metódica expedição, na tentativa de desvendar a gênese dessa relação. Freud, utilizou metáforas da arqueologia e mitologia para falar do inconsciente, também recorreu às obras de arte para levantar hipóteses sobre a *psique*. Seguindo essas sugestões, faremos uso de algumas performances de Marina Abramovic para examinar a esfera da relação mãe e filha (campo do qual Freud nunca desconectou o “enigma feminino”, como se a questão da feminilidade fosse algo particular desse vínculo).

Por esse motivo, é importante discutirmos o que significa a “feminilidade” para Freud e porque, em sua teoria, tal conceito não se descola da relação mãe e filha. Também procuraremos entender o contexto histórico e social no qual o psicanalista estava envolto para formular suas teorias, as mesmas que, alguns anos depois, seriam contestadas por psicanalistas mulheres que não se viam representadas por essas hipóteses freudianas, tampouco encontravam em suas clínicas correspondências com a teoria psicanalítica clássica sobre a feminilidade. O caminho delineado nos permitirá discutir se poderemos articular os trâmites da relação mãe e filha dissociada da ideia de feminilidade.

Percorrer essa trajetória nos situa melhor no tempo e espaço para contextualizar as concepções sobre tal relação, uma vez que poucas vezes Freud descartou esse vínculo quando falou sobre as questões relacionadas à sexualidade feminina ou à feminilidade. Por isso, entendemos ser fundamental, não apenas retornar a sua teoria, mas fazer uma releitura com as ferramentas teóricas que dispomos hoje para discutir os recursos teóricos usados por Freud, na busca de desvendar o que ele não conseguiu enxergar nessa suposta obscuridade.

O enigma freudiano foi questionado por mulheres psicanalistas, contemporâneas suas, que tratavam os aspectos da feminilidade nesta relação através da perspectiva da identificação. A mãe seria um referencial para a filha se reconhecer em sua corporeidade, seus papéis sociais e sua própria feminilidade, pois a mãe teria o papel de ser a mediadora entre a menina e os acontecimentos externos. Abordaremos mais adiante essas contribuições, também significativas, para

compreensão da relação da menina com sua mãe.

Sabemos que os esforços do referido autor deixaram imensas contribuições sobre o tema e não podemos negar que, apesar das controvérsias, a base de suas teorias foi fundamental para os desdobramentos de outras pesquisas sobre essa relação. Percorrendo textos de 1905 a 1925, podemos observar como Freud começa a construir suas hipóteses sobre a relação mãe e filha, presentes para o leitor atento, nas entrelinhas, inclusive é nelas que estão as mais significativas contribuições de sua obra.

O texto *Os três ensaios sobre a sexualidade* (1905) marca o princípio da ideia da mãe como primeiro objeto sexual para ambos os sexos. É ela quem libidiniza o bebê e marca o corpo da filha em um mapeamento de prazer/desprazer. Começa a abrir caminho para as hipóteses sobre as escolhas objetais na vida adulta, a partir dos rastros deixados por essa relação primordial. Fala sobre a sexualidade feminina fundada nas teorias da sexualidade infantil da inveja do pênis e de que forma as elaborações substitutivas desse pênis perdido seriam causas de diversos sintomas. Nesse texto, Freud convoca sua tese monista da atividade sexual de natureza essencialmente masculina e relega a sexualidade feminina à conformidade da castração, excluindo qualquer tipo de potencialidade ativa, na medida em que considera anatomicamente o clitóris e o prazer que as mulheres sentem com esse órgão, como um rompante invejoso de possuir um falo. Afirma que, posteriormente, em um desenvolvimento sexual normal, a mulher deve abandonar a excitação clitoriana pela satisfação exclusivamente vaginal.

Ainda que observemos os diferentes caminhos das sexualidades masculina e feminina, baseado em uma organização falocêntrica, o autor parte de uma lógica bissexual e, portanto, nesse sentido, nenhum indivíduo é essencialmente masculino ou feminino. Os rumos da sexualidade vão depender da conflitiva edípica, do jogo de identificações com as figuras parentais, resultando em características predominantemente masculinas ou femininas (Zimmerman, 2001). Dentre esses caminhos também estão inscritas as condições para homossexualidade feminina a qual, Freud (1915) associa a um forte complexo materno originado por uma intensa ligação entre mãe e filha.

Nesse complexo materno, o amor à mãe se torna o embaixador de todos os impulsos e impede que a menina abra caminho para outras relações amorosas. Aqui,

Freud (1915) descreve a narrativa dessa relação através do contexto típico da família burguesa moderna. A mãe, além de motivações inconscientes, possui reconhecimento social no papel de conter a sexualidade da menina, cabendo a filha se desembaraçar desse domínio. Caso exista dificuldade em superar essa influência, o complexo materno se resolve por via de algum sintoma.

Em todo caso, os conflitos ligados a esse complexo não são determinados pela relação real com a mãe, mas sim pelas relações infantis com o objeto materno primitivo. Essas conclusões são retiradas de um caso específico de paranoia em que a paciente conta que a mãe lhe serviu de amparo durante tantos anos. Para Freud (1915), esse amparo tornou-se, na vida dessa moça, um pesado fardo, que a impede de se envolver com outras pessoas, aliado a uma permanente angústia diante do abandono dessa mãe. Na fantasia da paciente, a figura materna assume uma postura perseguidora e hostil ante sua decisão de se relacionar com alguém, pois isso envolveria abdicar tempo e cuidado com a mãe. Esse enredo a mantém fiel ao complexo materno que, em outras palavras, se refere à dificuldade de se separar da mãe.

Nesse recorte, a figura materna é considerada uma forte influência, especificamente na trajetória psíquica da menina. Cabe a mãe o papel da mulher que controla a sexualidade e a liberdade da filha, enquanto essa precisa rivalizar para escapar ao domínio materno e abrir caminho para a feminilidade, ainda sob o estigma de “abandonar” alguém que, durante certo tempo, dedicou tanto cuidado à essa filha. A complexidade dessa relação consiste exatamente nesse lusco fusco entre as proximidades identificatórias e os distanciamentos necessários à alteridade. No contexto da obra freudiana, baseada na diferença entre os sexos, só a mãe seria capaz de transmitir a herança da feminilidade para as filhas e as diferentes narrativas dessa trajetória dizem respeito a esse universo.

Se o complexo materno, formado pelas relações infantis com a mãe, manifesta-se na dificuldade da separação, ele pode, segundo Freud (1915), ser um obstáculo para a organização da feminilidade. No texto *Um caso de paranoia que contraria a teoria psicanalítica da doença* (1915), a angústia diante da separação da mãe eclode no delírio paranoico da paciente, afastando-a de um pretendente visto como um perseguidor, alguém que pretende lhe causar algum mal. Esse delírio acaba com qualquer hipótese de levar adiante o relacionamento e mantém fidelidade a mãe. Ainda nesse texto, Freud usa o termo ligação homossexual que teria a ver com esse

vínculo excessivo entre mãe e filha.

Somente no ano de 1920 em: *A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher*, Freud aprofunda melhor o tema. Segundo ele, a escolha de objeto homossexual na mulher está ligada a um tipo de fixação infantil à mãe ou a um possível caminho de organização psíquica derivada da existente rivalidade edipiana entre mãe e filha. Para ele (1920), é comum que as mães geralmente se sintam incomodadas quando as filhas chegam a idade núbil². A filha, por sua vez, tende a se compadecer da mãe em uma mescla de desprezo e inveja.

Nesse caso específico, a paciente tinha uma relação ambivalente com a mãe, ao mesmo tempo em que sentia uma cumplicidade, notava que era preterida pelos irmãos. Como forma de efetuar uma super compensação por um ódio vindo de mais uma “traição” da mãe, por ter engravidado de mais um filho homem, ela teria buscado na escolha homossexual de objeto uma forma de substituir essa mãe e, ao mesmo tempo, desistir de rivalizar com ela “pondo-se de lado”. Dessa forma a menina não mais seria uma suposta concorrente e buscaria em outras mulheres a atenção materna.

A análise desse caso, feita por Freud (1920), desperta a reflexão sobre a ligação entre mãe e filha como um processo de construção do que ele entendia por feminilidade. Fica claro que Freud considera a trajetória dessa relação como extremamente significativa para formação da feminilidade e desempenho do que ele próprio denomina como papel feminino. Esse seu discurso estava engajado no pensamento hegemônico da medicina e, principalmente, da psiquiatria no século XX. Apesar de trazer a noção de bissexualidade universal dos seres humanos e de propor que, no decorrer da vida, a libido oscila entre objetos masculinos e femininos, ele ainda estava longe de desconstruir a ideia da dicotomia natural dos sexos.

Quando Freud (1920) se refere a sua paciente homossexual diz que houve, por parte dela, uma rejeição da feminilidade e, conseqüentemente, uma renúncia à maternidade. Não identifica na mesma aspectos físicos masculinos e associa algumas características de sua personalidade a uma “natureza” masculina, como seus atributos intelectuais, agudeza na compreensão e a fria clareza de pensamento:

² A expressão se encontra na tradução do texto original na edição da companhia das letras, 2011. No dicionário português se refere ao indivíduo do sexo feminino pronto, preparado para casar.

“A análise demonstrou, além disso, que a garota trouxe da infância um “complexo de masculinidade” bastante acentuado. Vivaz, combativa, nada disposta a ficar na sombra do irmão pouco maior, desde aquela inspeção dos genitais, ela desenvolvera uma forte inveja do pênis, cujos derivados ainda lhe tomavam o pensamento. Ela era, na verdade, uma feminista, achava injusto que as garotas não gozassem da mesma liberdade dos meninos, e revoltava-se contra a sina das mulheres” (FREUD, 1920, pág. 145).

Ele relaciona a inveja do pênis a um complexo de masculinidade e dificuldades em desempenhar o roteiro rumo à feminilidade. Em 1925, já pensando nas teorias infantis sobre as diferenças do órgão genital e de como a estrutura corporal pode de alguma forma afetar o desenvolvimento, publica: *As consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos*. Dentre os desdobramentos da descoberta da ausência do pênis, estaria também um afrouxamento da relação com a mãe. Nesse ponto, podemos identificar como ele considerava essa relação primordial no percurso do desenvolvimento sexual da menina, na constituição de seu desejo sexual e aspiração à maternidade. Essas etapas firmam, para ele, o caminho “natural” da feminilidade.

É provável que neste momento Freud (1925) já tenha entrado em contato com as ideias de Klein (1923) sobre a origem prematura do conflito edipiano e a relação primária com o objeto materno, pois ele traz a importância desse apego primário em relação ao Édipo primitivo nas meninas. Esta ligação tem papel importante em sua obra quanto aos primórdios dessa relação, pois depois de se reconhecer “castrada” a menina atribuiria a mãe a culpa por essa falta, esse seria um gatilho para o abandono de uma posição masculina em direção ao desenvolvimento da feminilidade. Isso significa abandonar qualquer tipo de sexualidade ativa, levando Freud (1925) a conclusão de que, ao aceitar a inferioridade de sua genitalidade, a mulher teria menos desejos sexuais. É notável nessa colocação a forma como o prazer feminino é desqualificado: na lógica dessa teoria edipiana, as mulheres em seu desenvolvimento psíquico precisam abrir mão de uma zona erógena de prazer (o clitóris) para se adaptar a uma sexualidade conectada unicamente com a sua capacidade reprodutiva.

Esse raciocínio dialogava com o discurso científico da época que priorizava a função biológica dos corpos e, nesse sentido, o prazer sexual se tornaria algo secundário à natureza feminina. Tal lógica se confirma também através de uma

afirmação em: “*Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade*” de 1905, quando Freud discorre sobre as escolhas de objeto homossexual. Em se tratando de homens, a aversão ao sexo oposto os incapacita de praticarem o ato sexual normal, já em relação às mulheres homossexuais ele justifica que essa incapacidade não existe. O raciocínio parte da premissa de que o corpo feminino não possui um órgão de excitação visível, conseqüentemente, a mulher não precisaria de excitação sexual para ter relações sexuais, deixando subentendido que o prazer feminino é algo relativo.

Como vimos anteriormente, essas teorias se apoiavam no discurso dominante, fundamentado no conhecimento científico, que associa o feminino à natureza anatômica e biológica do corpo da mulher, à reprodução, ao cuidado; enquanto o homem está mais identificado com a cultura. Esse enunciado, de acordo com Engels (1997), negava às mulheres o acesso à cidadania exatamente por essa ênfase na diferença entre os sexos. Para Freud (1925), a incapacidade da mulher em se tornar parte do espaço público e exercer papéis reservados aos homens estava presente em suas características não só biológicas, como psíquicas.

Atar a questão da feminilidade ao corpo biológico foi uma das grandes críticas recebidas por Freud. É preciso descolar-se dessa analogia para poder discutir a feminilidade não como uma característica intrínseca ao biologicismo dos corpos, mas como um aspecto que funciona como um espelho, uma ferramenta de identificações entre mãe e filha que partilham não apenas uma estrutura corporal igual, mas também determinados papéis sociais que despertam experiências e expectativas partilhadas por ambas. Ao mesmo tempo, pensar como essas identificações são importantes e quando precisam suceder uma diferenciação, para que a menina possa constituir sua própria identidade. Há nesse movimento uma potente atividade, em parte desconsiderada na teoria freudiana, pela suposta precariedade de uma estrutura psíquica fragilizada pelos abstraídos riscos de castração.

A fragilidade do superego feminino, por exemplo, como consequência das ausentes ameaças de castração tornavam as mulheres menos aptas a questões do cotidiano, essencialmente masculino, considerando seus traços de caráter como: menor senso de justiça que os homens, menor inclinação a submeter-se às exigências da vida e suas tendências a ser guiada por sentimentos afetuosos e hostis ao tomar decisões. Esses paradigmas moldaram a mulher como sujeito restrito ao privado, excluído da cultura e do território da razão. A mulher sã é aquela que

desempenha o “papel feminino”, de sexualidade passiva, que deseja a maternidade e o cuidado dos filhos.

Freud acreditava que os cuidados, a proteção e o amor do homem seriam suficientes para as aspirações de uma mulher que não precisaria se submeter às exigências do mundo e dessa forma não tinha que se preocupar ou sofrer. Para Nunes (1999), Freud demonstrou uma concepção romântica do casamento, onde a mulher necessita dessa proteção transfigurada em um ideal masculino.

Essa idealização de uma suposta essência feminina com qualidades da mulher voltada para bondade, dedicação à família e de um ideal materno perpetua-se nesse discurso normativo da medicina e principalmente da psiquiatria. Jurandir Freire Costa (2004) assertivamente nomeou de “mãe higiênica”, essa mulher forjada pela pressão do discurso medicalizante e culpabilizador, visto que quando ela se negava a atender às expectativas sociais, era considerada contrária a sua natureza e contra a família. Esse processo de circunscrição da feminilidade ampliava a zona de controle sobre as mulheres, para que elas se mantivessem distantes do corpo social e atreladas ao núcleo familiar. A partir de diversas representações da feminilidade, foram deduzidas as posições de poder, submissão e complementaridade (Roudinesco, 2002) das mulheres em relação aos homens.

A exclusão das mulheres do espaço urbano baseava-se na incapacidade de pertencimento ao universo masculino e na culpabilização da independência. A mulher intelectual ou aquela que trabalhava punha em risco a família. Ainda, segundo Roudinesco (2002), a ordem familiar econômica burguesa repousa em três fundamentos: a autoridade do marido, a subordinação das mulheres e a dependência dos filhos. Ao colocar a maternidade em um patamar de importância social, cria-se também um dispositivo de controle desse papel social.

Era esse estatuto do feminino que a paciente com “complexo de masculinidade”, segundo Freud, estava contestando. Nesse cenário não é admirável que as mulheres pudessem desenvolver inveja do falo, porque possui-lo significava ter liberdade e transitar além das fronteiras cerceadas às mulheres. A relação entre mãe e filha torna-se prelúdio indispensável rumo a tal feminilidade no contexto da teoria freudiana sobre a menina, separar-se da mãe, conquistar sua feminilidade e

toda a bagagem cultural que isso trazia era consequência da relação entre essas mulheres. Restava aos homens da ciência observar e determinar o que daí é certo ou errado, natural ou patológico.

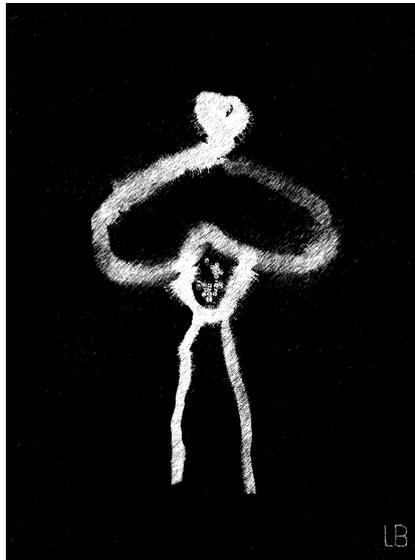
Também não é de estranhar que Freud se encontrasse nessa busca, em um momento em que as próprias mulheres vinham questionando esse “papel da feminilidade”. Apesar de se mostrar pouco interessado no feminismo, os referidos textos são contemporâneos ao movimento sufragista que vinha reivindicando maior participação em questões de cidadania. No início do século XX, o feminismo se inflamava com as teses emancipatórias em favor da igualdade de direitos para os dois sexos e o movimento se organiza politicamente a favor do declínio do patriarcado (Roudinesco, 2002). Freud, ao propor a bissexualidade universal, contraria algumas correntes naturalistas, porém não abandona a ideia de que o gênero traduz o sexo e a questão da essência feminina.

Veremos, na sequência, que as críticas à teoria de Freud ocorreram quando mulheres passaram a fazer parte dos institutos de psicanálise como estudiosas e, por volta dos anos vinte do século XX, começavam a construir teorias. Elas viriam a mudar, a partir de suas perspectivas e da relevância de seus trabalhos, algumas teorias freudianas sobre a questão da feminilidade e, conseqüentemente, sobre as relações mãe e filha, passando da frugalidade da simples transmissão do feminino para algo mais complexo.

No final da década de 1920 até meados de 1930, a questão do feminino e do complexo de Édipo da menina foi exaustivamente discutida em congressos dos institutos de psicanálise. Vários trabalhos passaram a trazer outra perspectiva sobre a mulher, a maternidade e o feminino, como *Estágios iniciais do conflito edípico* (1928) de Melanie Klein, *Psicologia da mulher* (1932) de Helen Deutsch. Esse debate dividiu a psicanálise em duas escolas, a inglesa, que defendia o dualismo sexual; e a vienense, que seguia alinhada com Freud. Foram extremamente importantes para transformar o pensamento sobre as diferenças entre os sexos e diminuir a resistência em torno da sexualidade feminina. Também tiveram significativas consequências na emancipação da mulher com debates que promoveram um farto e rico material sobre as relações mãe e filha que também sofrem mudanças tanto na perspectiva teórica como no corpo social.

2.1. Críticas à visão freudiana sobre o feminino

Imagem 3: Inspirada na obra *Femme* de Louise Bourgeois



Fonte: Ilustração Lana Merisse

Quando nos propomos a estudar determinados autores, é preciso conhecer as nuances da época: suas ideologias, suas políticas, seus valores e sua produção cultural, para poder refletir sobre o autor no contexto do seu tempo. Vimos que o pensamento de Freud está sintonizado com a ciência no século XX, as concepções das diferenças entre homens e mulheres que pressupõem a existência de essências conectadas à natureza dos corpos.

Nesse período, a postura tradicional sobre as diferenças entre os sexos tinham o aval de fundamentações científicas que caracterizavam as condutas “femininas” e “masculinas”, a partir de características e concepções biológicas. Portanto, a psicanálise freudiana sobre feminilidade acompanha a lógica do estereótipo da mulher. Os debates promovidos sobre o tema transformaram os conceitos que envolviam a sexualidade feminina dando um diferente entendimento ao tema, subvertendo a lógica patriarcal freudiana e trazendo à figura materna certo protagonismo no desenvolvimento psíquico tanto da menina como do menino.

Na época, uma das críticas sobre a submissão da sexualidade feminina à uma lógica falocêntrica, conforme afirmado por Márcia Arán (2001), era a de que uma teoria construída pela perspectiva masculina só pode resultar em buscar na mulher o

que ela não tem. Assim, Arán sugere que a teoria das diferenças sexuais em Freud refere-se apenas a um sexo, o masculino. Apesar da questão do patriarcado atravessar a história da psicanálise, as críticas se fazem menos em torno desse sistema de autoridade e mais de um debate estrutural acerca do complexo de Édipo e da lógica fálica. As críticas vinham principalmente de mulheres psicanalistas que, no início do século XX, passam a frequentar as faculdades de medicina e a se tornarem membros dos institutos de psicanálise na Europa. Entre elas: Karen Horney, Helen Deutsch, Joan Rivière, Jeanne Lampl-de Groot e Ruth Mackbrunsvik. Em 1911, Margarethe Hilferding inicia sua palestra sobre as bases do amor materno e, de acordo com a pesquisa historiográfica de Cromberg (2011), ela questiona a ideia firmemente arraigada na cultura ocidental patriarcal de um amor materno natural. Do ponto de vista da Psicanálise, diz ela, é a interação física entre a mãe e o bebê que suscita o amor materno.

Em meados das décadas de 1920 e 1930, os debates sobre o feminino tornaram-se frequentes na Psicanálise. É nessa ocasião que Klein, Helen Deutsch e Karen Horney começam a publicar suas teorias sobre feminilidade, a apresentar trabalhos contestando o modelo tradicional edipiano, a questionar temas como a sexualidade da mulher e a maternidade. Esse embate ajudaria a revisitar certos paradigmas da psicanálise clássica importantes para entender as transformações, principalmente, nos conceitos freudianos do Édipo e do feminino. Tal cenário teve uma enorme contribuição para as formulações teóricas de Melanie Klein sobre a importância fundamental das relações com o objeto materno, que viriam posteriormente estimular Winnicott a pesquisar sobre o tema.

As questões sobre o feminino, do complexo de Édipo da menina e da maternidade, foram exaustivamente discutidas em artigos como: *O medo da mulher*, publicado em *Psicologia Feminina* (1967) de Karen Horney, *Estágios iniciais do conflito edipiano* (1928) de Melanie Klein e *Psicologia da mulher* (1932) de Helen Deutsch. Essa série de contribuições levaram Freud a escrever os artigos *Sexualidade Feminina* (1930) e *Feminilidade* (1933) reconhecendo algumas mudanças e admitindo que o tema permanecia um tanto obscuro para ele.

As críticas dessas autoras sobre o lugar do feminino na psicanálise foram fundamentais para a teoria seguir além de Freud, das questões edípicas, da passividade feminina, do masoquismo intrínseco à mulher, entre outras abordagens, que terminavam por ditar, através do conhecimento científico, esses atributos sociais

às mulheres.

Esse contraponto proporcionou um relevante debate sobre sexualidade feminina e sobre ser mulher, abrindo outras análises a respeito da perspectiva patriarcal das teorias vigentes, propondo um caminho distinto para pensar a maternidade e a feminilidade além da via edípica falocêntrica. Karen Horney, psicanalista do Instituto Berlinense, foi uma das pioneiras a contestar a tese de Freud, deixando de lado a teoria clássica e se orientando pela perspectiva culturalista, procurando fundamentar a psicologia da mulher sob uma ótica singular, rompendo com a tese da universalidade da cultura humana que, para ela, é tratada como um evento intimamente relacionado à instituição familiar patriarcal. Sua tese de que a lógica falocêntrica tem conexão com a cultura onde ela foi produzida, não levou em conta, por exemplo, a maternidade no sentido de uma capacidade criativa do corpo feminino, que vai ser considerada por Klein, alguns anos depois, quando fala da inveja da menina em relação ao corpo da mãe.

Em seu livro, *Conflitos maternos* de 1933, Karen Honey escreve, com base em suas experiências na clínica, como a maternidade pode ser conflituosa e, finalmente, como o conflito e rivalidade entre mãe e filha são afetados pela própria biografia da mãe e sua relação com a avó de sua filha. Demonstrando neste ponto, a importância do legado psíquico:

(...) quando a situação edipiana da própria mãe causou sentimento de rivalidade excessivamente forte, pode assumir formas grotescas e começar logo no início da infância da filha. Essa rivalidade revela-se em intimidação geral da criança, esforços no sentido de ridicularizá-la e diminuí-la, impedi-la de ver e se encontrar com rapazes e outras coisas mais, sempre com o objetivo secreto de frustrar o desenvolvimento feminino da filha. (Horney, 1933. Pág 176)

Mais tarde, tanto Klein (1931) quanto Winnicott (1945) vão relacionar essa hostilidade materna com inibição intelectual e capacidade criativa. O medo do objeto materno e a repressão da agressividade geram ansiedades em um momento onde a confiança na figura materna é imprescindível. A criança precisa perceber que a mãe sobrevive aos ataques e às fantasias agressivas. Caso contrário, “o sentimento de culpa fica intolerável e a criança é pressionada a retroceder para a inibição, ou perda do impulso que é, de fato, parte do amor primitivo” (Winnicott, 1984). Para Klein (1932), tal rivalidade é peculiar dessa relação quando as inibições e defesas da

menina contra a feminilidade estariam ligadas ao medo, ansiedade e culpa em relação à mãe.

Para Horney (1967), as inibições são resultados dos esforços para evitar o risco de competição, a força para conter sentimentos hostis direcionados à mãe levariam ao retraimento. Inibições que a autora também associava diretamente às questões do cotidiano feminino, ligadas às restrições sociais, à dependência emocional e à construção do estereótipo baseado na fraqueza e fragilidade. Esses são elementos que levaram Karen Horney a criticar as teses sobre o “masoquismo feminino” de Helen Deutsch, alegando que, se as mulheres expressavam comportamentos masoquistas, isso tinha mais a ver com questões culturais a que eram submetidas do que com questões anatômicas ou emocionais diretamente ligadas ao ser feminino.

Mas quem, de fato, protagonizou nos círculos psicanalíticos europeus as críticas fundamentadas nas teorias sobre a sexualidade feminina foi Melanie Klein. Ela se manteve na Europa, enquanto Horney e Deutsch se mudaram para os Estados Unidos, e foi um dos principais nomes da escola inglesa de Psicanálise. Klein insistiu que a teoria do monismo sexual de Freud não explicava a realidade sexual feminina, tampouco a gênese da feminilidade. Ao contrário dele, que centralizava o desenvolvimento psíquico na figura paterna, Klein traz a mãe para o centro e como objeto fundamental do processo de construção psíquica, assim como diz ser a capacidade criativa do corpo feminino também motivo de inveja.

Houve, por parte de Freud, uma resistência às teses kleinianas, mais especificamente sobre o campo das relações arcaicas com a mãe e a respeito da supremacia que ele atribuía ao pai na triangulação edípica, contestada por ela. Divergências à parte, devemos reconhecer que Freud teve a honestidade de reparar trechos de sua teoria e assumir que a psicanálise ainda tinha muito a evoluir:

“Testemunho disso, se necessário, são seus dois artigos de 1931 e 1932, um sobre a sexualidade feminina e outro sobre feminilidade. No primeiro, ele manteve sua concepção da relação entre o clitóris e a vagina mas reconheceu implicitamente que as analistas podiam compreender melhor do que ele a questão da sexualidade feminina, na medida em que ocupavam na análise o lugar de um substituto materno; no segundo, admitiu que era impossível compreender a mulher se não levamos em consideração a fase do apego pré- edípico à mãe. De fato, tudo o que há na relação com o

pai provém, por transferência, desse apego primário.”
(Roudinesco & Plon 1997. pág, 707).

Diante do debate, Freud reconheceu ser este um terreno onde ele pouco podia contribuir, a feminilidade continua sendo um enigma para ele e na relação mãe e filha ainda existem aspectos a serem considerados pela Psicanálise. Apesar das críticas, como veremos mais adiante, não podemos desmerecer o esforço de Freud para tentar entender o que ele chamou de “continente obscuro”. É importante saber que ao voltar a seus textos podemos retornar com esse olhar crítico e contextualizado de sua obra. Em *A feminilidade* (1933), ele afirma que a biologia é incapaz de responder sozinha à complexidade das características que constituem um indivíduo masculino e feminino e questiona se a Psicanálise poderia. Na referida obra, o autor propõe que ambos conceitos (masculino/feminino) se superpõem nos indivíduos. Corrobora a teoria de Karen Horney (1933) de que não é possível subestimar o papel da organização social coercitiva no comportamento das mulheres e na cultura na qual os sujeitos estão inseridos.

Freud coloca, ainda, a ligação entre mãe e filha como singular e fundamental para o desenvolvimento da criança. A mãe como o primeiro objeto amoroso, a primeira sedutora, que libidiniza o corpo do bebê, o ponto de partida da trajetória da menina e mulher. Dá a entender que cabe a essa relação uma “transmissão” da feminilidade, a qual parece ocorrer ao longo da linha feminina de descendência. Ainda que este trabalho parta de uma paridade supostamente estruturada (mãe e filha)³, pretendemos realizar uma investigação maior das forças psíquicas em jogo nessa relação, ao invés de nos preocuparmos com constituição de um “eu feminino”.

Até que ponto as possíveis particularidades dessa relação são importantes no desenvolvimento da vida psíquica de uma mulher? Freud (1933) entendia a importância dessa ligação primária, entretanto foi Klein quem trouxe a complexidade das relações arcaicas ao centro do debate. A duração dessa ligação e as camadas dessa relação que vão se sobrepondo durante a trajetória de vida de mãe e filha, nos fazem vislumbrar a vastidão deste território. Por fim, Freud termina por admitir

³ É importante pontuar que não pretendemos afirmar que a feminilidade inexistente fora dessa relação, mas que a partir de nosso objeto, a relação da artista Marina Bramovic com a mãe, faremos averiguações que sustentem a pertinência de uma especificidade na trajetória da relação de duas mulheres, de duas identidades femininas.

“ser impossível compreender a mulher, se não considerarmos esta fase de ligação pré-edípica com a mãe” (FREUD, 1933).

Fase que estabelece um prelúdio para todas as outras que se sucedem. A relação mãe e filha é moldada por camadas de identificação que lançam marcas no desenvolvimento e costumam ressurgir e se resignificar a cada etapa da vida de ambas, na adolescência, na gravidez ou na velhice. Mas a pergunta que Freud se faz (1931) é: como, quando e porque ela se desprende da mãe? Para ele a individuação da menina se dá em decorrência quase sempre do constante e imensurável trabalho do complexo de Édipo e para a menina essa elaboração se torna um tanto mais complexa pois envolve, a princípio, um grande e intenso laço amoroso, que antecede a decepção com o objeto materno. A menina precisaria abandoná-la e substituir seu investimento por um outro objeto amoroso, sendo que esse abandono não se dá sem dificuldades e pode deixar cicatrizes expostas ou ocultas.

Sobre a potencialidade desse vínculo, as ambivalências e as tensões diante da separação, Márcia Arán (2006) pergunta: É possível vislumbrar alguma positividade neste laço entre mãe e filha na teoria psicanalítica? Freud (1931) define essa passagem como muito mais complexa e difícil para as meninas, pois elas precisam abrir mão dessa relação originária e essa renúncia não acontece sem sentimentos hostis. Lacan usa o termo devastação para descrever esse momento em que a menina tem que se afastar da mãe e se refugiar na relação com o pai.

Pensamos que os processos que culminam nessa separação não implicam a “transmissão de uma feminilidade”. Assumir uma identidade feminina dependeria sobretudo de um processo de identificações com um outro indivíduo de determinado sexo que se toma como modelo. A partir dessa premissa, levantada por Marcia Arán (2006), não se herda uma identidade fixa, pelo contrário, ela está sempre se transfigurando em formas identificatórias que compõem uma experiência do feminino e que tem a ver com essa relação e o campo sócio-cultural em que ela se constrói.

A Psicanálise se constitui a partir do contexto de uma sociedade patriarcal e trouxe com ela o discurso controlador, anatomizado e misterioso do “continente obscuro” aplicados ao feminino. Cabe-nos o desafio de pensar com a Psicanálise, principalmente no que diz respeito ao prolongamento e afirmação das mulheres na

sociedade, como esses desdobramentos têm refletido na relação mãe e filha. Quais angústias enfrentam mãe e filha diante da iminente separação, ou de separações que enfrentam ao longo de suas trajetórias, no adolescer, no casamento, na independência financeira e na busca por autonomia? Portanto se a separação recai sob a responsabilidade de ambas, não estaria esse movimento ainda mais propenso a um turbilhão de sentimentos e dentre eles a culpa?

André Green (1981) vinha se ocupando com essas novas relações quando questionou o modelo edípico proposto pela Psicanálise em: *Freud, Édipo e nós*. Nesse texto, o autor apresenta a ideia do Édipo como um triângulo aberto e um terceiro substituível, ou seja, a função terceirizante pode ser atribuída a qualquer objeto que atravesse a relação mãe e filha; sugere um reconhecimento, segundo o qual, a separação e a alteridade podem ser constituídas a partir de algo que faça parte do desejo da mãe, que não seja a filha, e da filha, que não seja unicamente a mãe. A partir dessa perspectiva, acreditamos que a vida produtiva das mulheres também se transforma num dispositivo que possibilita a separação e o reconhecimento da alteridade.

É compreensível que esse afastamento seja turbulento e, segundo o próprio Freud (1933), a menina não se separa da mãe sem certa carga de hostilidade. A ilusão da semelhança dos corpos, a identificação com o objeto materno, a nostalgia da filha em relação ao amor materno, dentre tantas outras vicissitudes dessa relação, levantam nossas suspeitas de que há algo específico nesse vínculo que o torna singular em sua travessia no que diz respeito à alteridade de ambas.

3. O domínio materno: as especificidades da relação mãe e filha na teoria kleiniana

Imagem 4: Desenho inspirado na obra Aranha de Louise de Bourgeois



Fonte: Ilustração de Lana Merisse

A teoria kleiniana, sem sombra de dúvidas, deu sequência às formulações freudianas. Sua trajetória de investigação do inconsciente sob as bases da Psicanálise não poderia seguir outro caminho. No entanto, as contribuições inéditas fizeram com que Melanie Klein tivesse reconhecimento sobre a influência dos cuidados maternos ou a falta deles no desenvolvimento da criança em vários aspectos. Atualmente, essa afirmação parece evidente para o desenvolvimento emocional de uma criança, no entanto, foi ela quem insistiu sobre o fato de o amadurecimento iniciar-se em uma fase ainda muito primitiva da vida do bebê.

Como discípula de Freud, destacou, a sua maneira, a importância da presença de um adulto com capacidade de cumprir a função materna, sendo as falhas nessa função apontadas como responsáveis por dificuldades que deixam marcas no desenvolvimento emocional. Como pioneira na análise de crianças, foi possível para Klein despertar as investigações sobre o psiquismo infantil trazendo luz sobre a

importância dessas primeiras relações do bebê com a mãe ou com quem desempenha essa função, ainda nos primeiros meses de vida. Nesse sentido, o objeto materno ganha relevância na obra de Klein, o que não obteve na teoria freudiana, principalmente porque ela retrocede até uma fase muito arcaica de ligação mãe e filha, em um momento onde a mãe ainda não se constitui como um objeto total, separado da criança.

O início da vida dá-se na experiência de caos afetivo onde predomina o sadismo. No princípio, é preciso devorar a mãe, projetar, introjetar, clivar⁴ e, por fim, entristecer, integrar, identificar-se e reparar⁵. Todo esse processo tem conceitos-chave como: a fase da feminilidade (1933), posição depressiva (1934), culpa e reparação (1940), inveja e gratidão (1957) que nos ajudarão a discutir, nas fases do desenvolvimento psíquico, a relação da menina com a mãe e o sentimento de culpa.

Klein desenvolve um conceito sobre esse objeto materno fragmentado, primário e parcial que denomina de *seio bom e mau*, na tentativa de descrever a experiência do bebê com partes do corpo da mãe que satisfazem e frustram. Segundo Klein, a psique do recém-nascido ainda é extremamente imatura para ser capaz de perceber o mundo externo de forma total, tendo apenas a noção de objetos parciais. Esse momento de cisão foi nomeado por Klein de posição esquizo-paranoide, um estado de passagem comum a todos os sujeitos que antecede a organização subjetiva.

A autora descreveu, de acordo com Zimerman (2001), o seio bom como objeto primordial do qual o bebê depende vitalmente na condição de nutridor, um objeto estruturante das capacidades psíquicas e, o seio mau, como objeto frustrante, alvo de projeções agressivas do bebê. Levando em consideração a polaridade inata das pulsões, polaridade sempre presente em sua obra, que aparece representada nos conceitos de: bom/mau, inveja/gratidão ou culpa/reparação.

Para Klein, as fantasias em relação a esse objeto cindido resultam nas formas mais arcaicas de ansiedades. Um manejo bem sucedido dessas ansiedades, que implica também a participação do objeto materno, leva a uma organização gradual do mundo interno da criança, ajudando a ordenar suas percepções e emoções. Dessa forma, segundo Segal (1975), a medida que isso acontece, os processos de cisão

⁴ Características da posição esquizo-paranoide

⁵ posição depressiva

diminuem, a projeção e introjeção vão ajudando o bebê a separar seu mundo interno do externo.

Apesar de ligar a reparação à posição depressiva, Klein (1948) diz que as ansiedades relacionadas à culpa já desempenham um papel em relação ao objeto mais arcaico com o qual o bebê se relaciona, o seio materno. Ainda com o objeto cindido, a criança fantasia e direciona seus impulsos sádicos ao seio frustrador (mau) e todas as suas ansiedades persecutórias atam-se a esta relação. Por outro lado, o amor e o acolhimento vinculam-se ao seio gratificador (bom). Até que alcance a posição depressiva e integre esse objeto, ou seja, ele identifique que ambos são a mesma pessoa e perceba que o objeto odiado é também amado. Mais adiante falaremos mais detalhadamente sobre esse aspecto.

Por hora focaremos na teoria kleiniana e na relação da criança com o corpo da mãe, que configura o eixo do processo de formação simbólica e promove as condições psíquicas para o relacionamento inicial com o mundo externo (Segal, 1975). As contribuições, centradas na experiência emocional dos elementos subjetivos da mãe e do bebê, vão, aos poucos, dando colorido às experiências ao mesmo tempo em que promovem novos rumos: as teorias psicanalíticas em direção à investigação do mundo interno e emocional da primeira infância, a compreensão das capacidades de desenvolvimento e de suportar os conflitos gerados a partir da relação mãe/bebê. A figura materna passa a ocupar um papel fundamental na construção do psiquismo.

As teorias de Melanie Klein auxiliam-nos na compreensão da intimidade dessa relação mãe e filha, explorando as sensações corporais mais arcaicas que, para o pensamento da autora, formam o tecido das primeiras fantasias da menina e dos sentimentos mais primitivos. O corpo da mãe e a relação dela com o corpo da filha são a matéria-prima das fantasias inconscientes e marcam o princípio das experiências do desenvolvimento psíquico, neste primeiro momento a menina se relaciona com a mãe por via das sensações que atravessam sua pele.

As experiências que nascem das sensações corporais são consequências do estímulo proporcionado pelo toque, pelo olhar, pelos cuidados com higiene e alimentação. Esse objeto primário é o seio, sendo apreciado como bom quando gratifica ou mal quando não atende às expectativas do bebê. Essa dinâmica já provoca reações emocionais na criança, ainda com o psiquismo fragmentado, e

dissemina emoções conflitantes nas suas fantasias. No início são várias “mães”, cada uma delas associada a sensações boas e ruins, às gratificações ou faltas. A mãe boa e a mãe má são o mesmo objeto materno cindido pelo bebê que, por sua vez, irá se relacionar com esses múltiplos objetos de forma amável ou agressiva.

Se Freud já escrevia sobre a importância do apego inicial da menina com a mãe para construção de sua alteridade, talvez Klein possa elucidar, através de suas teorias das relações arcaicas, os impactos das gratificações e frustrações no relacionamento com o corpo da mãe. Os desejos e as fantasias que se estendem e fazem com que esse corpo passe a ser fantasiado como repositório de tudo que é valioso, incluindo outros bebês. Mas esse mesmo corpo que nutre, também frustra e, por esse motivo, também é alvo de destrutividade, inveja e ódio.

Esses ataques tornam-se fontes de ansiedades por transformar, por meio das fantasias, o corpo da mãe em um lugar pavoroso, cheio de objetos destruídos e vingativos. As interações entre momentos de acolhimentos e frustrações vão formando as primeiras experiências de vida do bebê e instigando a interação com o mundo externo. Contudo, ansiedades excessivas podem dificultar o processo de desenvolvimento. Para Segal (1975), foi na compreensão da conexão da criança com o corpo da mãe que Melanie Klein esclareceu a relação das fantasias e ansiedades inconscientes na interação com o mundo externo, assim como a capacidade de simbolização.

É para esse corpo que a menina volta todos os seus desejos, mas por causa das frustrações, da inveja e do ódio ela também lança toda sua agressividade contra esse corpo. São desejos vorazes de sugar, morder ou arrancar os conteúdos do corpo da mãe. Essas fantasias resultam em formas primitivas de ansiedades que tendem a deslocar o interesse da criança para o mundo externo contribuindo para o processo de formação simbólica e descolamento desse primeiro e necessário vínculo. A essa primeira ligação de total dependência com o objeto materno Klein deu o nome de fase da feminilidade. Durante essa fase, os processos de identificação com a mãe, tanto para o menino como para a menina, são partes constituintes da corporalidade quanto e do psiquismo⁶.

Nesse momento, as sensações corporais estão entrelaçadas com fantasias

⁶ Green (1988), Associa esta fase a ligação vital com o objeto originário materno, pela dependência biológica e psíquica do bebê de ambos os sexos. Posteriormente esta feminilidade originária se transpõe a feminilidade secundária, referentes as identificações secundárias da menina com a mãe.

inconscientes. A relação mãe-bebê forma um espaço de investimentos pulsionais das primeiras relações identificatórias, havendo uma afetação mútua da dupla que se diferencia entre mãe-bebê do sexo feminino e mãe-bebê do sexo masculino. Apesar de não ligar o conceito de fase da feminilidade às suas ideias posteriores, Klein (1928) afirma que essa relação mais arcaica tem particular importância e serve de prelúdio para a posição depressiva, na qual se torna mais clara a distinção das relações da menina e do menino com o objeto materno.

Para Klein (1928), o sadismo é um aspecto importante para o desenvolvimento e motivação para a criança fazer o movimento de apropriação do corpo materno, explorando a curiosidade sobre esse corpo. Segundo a autora, a pulsão epistemofílica e o desejo de se apropriar desse corpo estão ligados desde muito cedo. As consequências desse primeiro contato constitutivo são também produtoras de ansiedades referentes ao receio de terem danificado esse objeto com seus ataques. As dinâmicas nas quais se inserem as interlocuções entre as fantasias da menina e a conduta da mãe irão fornecer os princípios rudimentares do ego e superego da menina, esse último motivado, principalmente nesta fase, pelo superego materno.

A instância superegóica materna somada ao sadismo da menina podem contribuir para que ela organize seu próprio superego com características persecutórias, essa qualidade pode tornar a possibilidade de rivalizar com a mãe uma experiência terrificante, contribuindo para que a menina mantenha-se ligada a ela. As ansiedades e os medos de suas fantasias destrutivas em relação a mãe, sob o impacto da culpa, podem se tornar um forte determinante para esse apego (Segal, 1975). A nova relação com a mãe é o cerne da posição depressiva, não pela perda de um objeto idealizado apenas como bom, separado de um mau. Mas, também, pela ansiedade diante da percepção da luta pelo amor e ódio que sente por esse objeto que, sendo um só, possui agora ambas qualidades. Todas as descobertas e os receios relacionados aos possíveis danos causados à figura materna tendem a essa posição.

Vale ressaltar que, de acordo com Klein (1928), uma das principais fontes de inibição em ambos os sexos é a ansiedade proveniente da fase que antecede a posição depressiva, a fase da feminilidade. Desse modo, ela destaca ser importante fazer uma distinção quanto ao caminho percorrido pelo menino e pela menina, logo após uma fase comum a ambos os sexos. Para os meninos, na fase da feminilidade, o que está em jogo é a possibilidade de sublimação de seus componentes femininos.

A inveja derivada da capacidade criativa do corpo da mãe desperta nos meninos tendências sádicas de se apossar e destruir esse corpo, esse sadismo também exerce influência na estruturação do superego que se encontra em formação. Quanto mais cruel for o superego mais ansiedade vai despertar diante do medo de retaliação da mãe, nesse momento, também castradora. O medo da mãe para o menino é arrebatador, pois combinado a ele na sequência vem o medo de ser castrado pelo pai.

A ansiedade associada à fase da feminilidade empurra o menino a uma atitude de agressividade e desprezo em relação à figura feminina, seguido pela fantasia de “superioridade” após a descoberta de seu pênis. A boa elaboração dessa fase, segundo Klein (1932), abre espaço para que os homens, na idade adulta, possam apreciar os atributos femininos sem precisar depreciá-los. Isso tem a ver com a atividade suficientemente boa do objeto materno, pois na medida que o menino introjeta as capacidades boas, suas fantasias sádicas vão sendo apaziguadas, sua mãe pode se tornar agora não um objeto reprodutor de angústias e medos, mas alguém para quem ele pode direcionar seus impulsos libidinais, ao passo que sua rivalidade e impulsos sádicos são direcionados ao pai, dando entrada ao momento edípico freudiano.

Klein estava convencida, principalmente a partir da publicação do texto *Estágios iniciais do conflito edípiano (1928)*, das diferenças no desenvolvimento psíquico de meninos e meninas ainda em um momento muito precoce dessa relação com a mãe. Afirma que o caminho percorrido na fase da feminilidade deve ser examinado separadamente nos meninos e nas meninas. A partir de tal distinção, ela traz uma contribuição ao interesse da psicologia feminina e da potencialidade desse laço com a figura materna.

As análises de meninas pequenas fizeram com que Klein (1932) pudesse observar a existência de uma situação de ansiedade específica e que equivale à situação da ansiedade de castração descrita por Freud nos meninos. A autora considera que essa ansiedade surge ainda muito cedo quando a menina desenvolve fantasias destrutivas direcionadas ao corpo invejado da mãe, às suas capacidades criativas e onipotentes. A angústia diante de uma retaliação cresce na proporção em que as fantasias aumentam. O medo da mãe destruir e atacar seu corpo surge nos estágios iniciais do conflito edípiano da menina.

A inveja dos atributos bons e o ódio despertado por sua genitora colorem e intensificam suas fantasias sádicas direcionadas a ela e são exatamente as características dessas fantasias sobre esses objetos que formam as qualidades de seu superego calcado na imago da mãe. Se as atitudes agressivas em relação a mãe forem intensificadas, a menina pode ter dificuldades no seu desenvolvimento. O sadismo, em excesso, pode causar uma angústia intensa e terminar por reforçar um exagerado apego à mãe, um amor super compensado como forma de protegê-la de sua própria agressividade.

Por outro lado, se há uma relação que tende a ser positiva com a mãe, a menina passa a ser capaz de resistir melhor às ansiedades referentes a um suposto mal causado. A importância da imago materna, como protetora, faz com que ela seja capaz de introjetar um objeto bom capaz de lidar com ansiedades provenientes de seu sadismo. Neste processo o seio bom é tomado para dentro e se torna parte do ego. O bebê, que antes estava em simbiose com a mãe, tem agora a mãe dentro de si (Klein, 1957). A identificação com essa mãe boa, restaurada dos ataques que recebeu, é extremamente importante para que a menina desenvolva uma boa relação com seu próprio corpo, sua sexualidade e com outros objetos de sua vida adulta.

As circunstâncias externas também têm um papel na teoria kleiniana mas, segundo Kristeva (2000), a importância que ela deu a mãe real em suas pesquisas foi superficial, esse território seria, futuramente, melhor fundamentado por Winnicott.

Não há nenhuma ou há pouca “mãe real” para Klein, porque a única mãe que lhe interessa é a *mãe pensável*. Ela o será, e somente se, um conhecimento da fantasia mortífera que me habita puder desenhar no objeto real uma porção do objeto pensável para mim: um objeto com o qual eu posso fazer um jogo. Enfim, um símbolo. A mãe exterior pode (ou não) me satisfazer, o que equivale dizer que ela fornece (ou não) provas ao mundo interno de minhas fantasias. Portanto, ela me ajuda a ajustar o mundo interior a uma “realidade” que só aparece, nesse contexto, após um processo de aprendizagem criativo e, de resto, infinito. (Kristeva, 2000. Pág 268).

A mãe pensável é sempre uma construção contínua e conjunta entre a mãe idealizada e a real. Um objeto materno infausto pode motivar um esforço criativo maior na construção de um objeto materno idealizado, uma mãe pensável que seja psiquicamente suportável. As fantasias combinadas com as representações reais

permanecem em movimentação constante de ajuste do mundo interior e da realidade externa.

Se essa relação for conturbada desde o começo, como um nascimento difícil, adaptação às condições externas conflituosas, a relação com o objeto materno inicia-se em desvantagem. A capacidade do bebê para experimentar fontes de gratificação pode ser prejudicada e, conseqüentemente, a internalização de objetos bons também é sacrificada. Portanto, o objeto materno não é apenas um fornecedor de provas para corroborar fantasias, mas também influencia na construção de cenários propícios para que um universo sádico ou generoso surja.

Um ambiente onde a criança possa ser acolhida, adequadamente alimentada e os cuidados maternos sejam suficientemente bons, são fatores que vão viabilizar com maior facilidade a internalização de um objeto bom, ajudando a formar um ego capaz de tolerar os conflitos da vida emocional caracterizados por experiências recorrentes de perda e recuperação. Uma relação inicial satisfatória com a mãe, em aspectos gerais, implica um contato íntimo entre a mãe e a criança. Essas são as bases para a vivência mais completa de ser compreendido, sem necessariamente usar palavras para isso. Na vida adulta, por mais gratificante que seja compartilhar sentimentos e emoções com outra pessoa, permanece sempre aquele anseio insatisfeito por uma compreensão sem palavras, um dia vivenciada na relação com o objeto materno.

Mesmo uma relação feliz com a mãe nunca é plenamente satisfatória, já que fantasias persecutórias fatalmente surgirão como resultados de conflitos ambivalentes. Sempre que os impulsos destrutivos são reforçados, o objeto materno é sentido como persecutório e as inseguranças aumentam. As constantes identificações com o objeto bom vão ajudando a atenuar o ódio através do amor. O ego então sente-se mais seguro sobre si mesmo e sobre a preservação do objeto:

Concomitantemente a experiências felizes, ressentimentos inevitáveis reforçam o conflito inato entre amor e ódio, isto é, basicamente entre as pulsões de vida e de morte, o que resulta no sentimento de que existem um seio bom e um seio mau. Conseqüentemente, a vida emocional arcaica caracteriza-se por uma sensação de perda e recuperação do objeto bom. Ao falar de um conflito inato entre amor e ódio, deixo implícito que a capacidade para tanto para o amor como para impulsos destrutivos é, até certo ponto, constitucional, embora varie individualmente

em intensidade e interaja desde o início, com as condições externas (Klein, 1957. Pág 211)

São essas fantasias que a fazem retornar ao objeto materno como fonte de gratificação e que, mais na frente, vão formar o elo dessa relação favorecendo os processos de identificação. Por outro lado, vimos que a inveja que ela sente do potencial do corpo materno e o ódio que ela sente da mãe, quando essa a frustra, alimentam fantasias sádicas contra esse objeto.

Além do mais, o superego faz imposições conflitantes instigadas pela necessidade de reparar o objeto que supostamente foi despojado. Tais reparações expressam o desejo de conservar esses objetos internos bons para, como dissemos anteriormente, o ego constituir-se de forma que a criança passe a sentir confiança em si. No entanto, Klein (1963) coloca que o fator culpa, se predominante, pode vir a dificultar essas integrações. Nossa investigação é exatamente explorar de que forma a culpa pode afetar a construção de um ego suficientemente capaz de tolerar a separação.

A autora trabalha a hipótese da transição entre o universo psíquico fragmentado para a constituição de um ego mais maduro, a partir do conceito de posição depressiva, formulado em 1934 no trabalho intitulado *Uma contribuição à psicogênese dos estados maniaco-depressivos*. A ideia ilustra o fato de que o desenvolvimento normal da criança apresenta uma analogia com o quadro clínico da depressão. Ela serve para introjetar no Eu um objeto interno suficientemente bom para superar o estado persecutório (paranoide), próprio da perda da mãe como objeto parcial (Roudinesco & Plon, 1997). Essa mãe, antes cindida em objetos bom e mau, torna-se uma pessoa integrada.

É interessante ressaltar a escolha da autora pelo termo posição ao invés de fase, na intenção de subtrair o efeito que pressupõe um início e um fim. Posição designa com mais clareza a ideia de um estado, um momento da existência do sujeito. Isso flexibiliza a ideia de que a criança muda de atitude ou desloca sua posição quanto à relação com os objetos (Roudinesco & Plon, 1997).

O ego torna-se mais maduro e a criança capaz de internalizar características do objeto bom. Torna-se mais hábil para lidar com as próprias angústias e fantasias agressivas, aumenta a tolerância em relação a esses impulsos e a aptidão interna para conter as ansiedades relativas a eles. Na medida em que prosseguem esses

momentos de integração, a mãe é percebida como objeto total, a mesma pessoa que ela ama e odeia. Nessa posição a criança defronta-se com conflitos próprios de sua ambivalência.

O bebê mais bem integrado, que pode lembrar e reter o amor pelo objeto bom mesmo quando o está odiando, acha-se exposto a novos sentimentos pouco conhecidos na posição esquizo-paranoide: o luto e o anseio pelo objeto bom, sentido como perdido e destruído, bem como a culpa uma experiência depressiva característica que surge do sentimento de ter perdido o objeto bom através da própria destrutividade (Segal, 1975, pág 82).

Portanto, Klein desloca o conflito ambivalente para uma fase muito mais precoce do que havia proposto Freud. Em 1928, em meio aos embates e às críticas à teoria edípica freudiana, Melanie Klein publica o artigo "*Estágios iniciais do conflito edípico*" mostrando suas discordâncias quanto à descrição clássica de Freud sobre a conflitiva edípica, colocando-a em um período pré-genital do desenvolvimento, quando as relações ainda são de objeto parciais. Nesse contexto, o Édipo seria desencadeado pelas frustrações com desmame, ansiedades relativas as ambivalências na posição depressiva.

Diante disso, Klein vê seu trabalho como um desenvolvimento das teorias freudianas e apenas afirma ir mais longe pensando que as angústias da menina estão muito mais ligadas às fantasias sádicas de destruição do objeto materno e à integridade de seu próprio corpo. A inveja da capacidade criativa do corpo da mãe e as ambivalências relativas a ela fazem, para Klein, mais sentido que a inveja do pênis. A posição depressiva aparece como um aspecto relevante para pensarmos nela como um estado de elaboração dos sentimentos referentes à ambivalência e à culpa experimentada pelo sentimento de ter feito algum dano ao objeto amado.

A partir desse sadismo, inveja e ambivalências tão precoces, Klein refuta a ideia de um idílio inicial entre mãe e filha. Pensa ser os primórdios dessa relação impregnados de ambivalência, intensos sentimentos de amor e ódio como parte do palco inaugural de todo o desenvolvimento sexual e afetivo.

"... A identificação com a mãe é resultado direto dos impulsos edípicos: todo o conflito provocado no menino pela ansiedade de castração esta ausente nela. Nas meninas, assim como nos meninos essa identificação

coincide com as tendências sádico-anais de roubar e destruir a mãe. Se a identificação com a mãe ocorre principalmente num estágio em que as tendências sádico-orais e sádico-anais estão muito acentuadas, o medo do superego materno primitivo leva a repressão e a fixação dessa fase, interferindo no desenvolvimento genital posterior “. (Klein, 1928. Pág. 222)

Em “*Efeitos das primeiras situações de angústia sobre o desenvolvimento sexual da menina*”, publicado em 1932, exatamente um ano após os artigos de Freud sobre feminilidade, Klein afirma que o apego ao pai é afetado pelo apego inicial da menina à mãe, um edificado sobre o outro, tendo como decorrência, na idade adulta, o fato de que o relacionamento das mulheres tendem a repetir seus conflitos com a mãe. Argumenta que a feminilidade tem menos a ver com inveja do pênis e muito mais a ver com uma longa construção de identificações e conflitos com a figura materna.

Assim, tanto mãe como bebê precisam suportar as ambivalências, faltas e frustrações. A criança precisa se tornar capaz de superar a perda desse objeto e se identificar com um objeto bom, com força propulsora para reparação e criatividade, construções psíquicas que afetarão a vida adulta. Nesse ponto, levantamos a hipótese de que a culpa pode ser um elemento que funciona como bloqueio para esses desdobramentos.

Um sentimento invejoso excessivo das qualidades do objeto bom pode aumentar os ataques e, conseqüentemente, as ansiedades que deles se originam. Possivelmente, essa pessoa terá dificuldades de introjetar um objeto bom. Uma criança com forte capacidade para amor e gratidão, no entanto, constrói uma relação enraizada com esse objeto e pode suportar sentir inveja e ódio. Quando esses estados ambivalentes são transitórios, o objeto bom pode ser recuperado. A culpa tem um papel importante na teoria kleiniana, é a partir da capacidade de sentir culpa⁷ que tanto a criança como um adulto serão levados a realizar um movimento de reparação do objeto destruído.

Ainda segundo Klein (1948), durante esses momentos de síntese entre amor e ódio é que surge a ansiedade referente à posição depressiva, quando a culpa tem sua gênese. Essa percepção causa ambivalência e, conseqüentemente, os sentimentos de

⁷ Já discutimos anteriormente que usaremos o termo “sentimento de culpa” quando falarmos de sua posição consciente e culpa, quanto a mesma não puder ser percebida pelo sujeito, ou seja, permanece inconsciente transparecendo como inibições ou necessidade de castigos.

culpa que levarão ao movimento de reparar a destruição feita ao objeto agora total. Restam poucas dúvidas de que a base para as ansiedades depressivas e sua relação com a culpa se formam no conflito ambivalente com o objeto. Com o tempo, o bebê percebe e introjeta a mãe cada vez mais como uma pessoa inteira construindo uma identificação maior e uma relação mais estável com ela. Os sentimentos de amor e gratidão prevalecem espontaneamente sobre a agressividade, se a criança encontra nesse objeto respostas como acolhimento e cuidados maternos.

Tal relação faz com que os aspectos do objeto mau sejam mitigados pelos bons. O ego, mais enrijecido, pode agora ser capaz de conter as fantasias destrutivas e passa a possuir elementos do objeto bom, que tornarão possível à criança tranquilizar a si mesma:

Nesse estágio a tendência a reparar o objeto danificado entra em plena atividade. Tal tendência, como vimos anteriormente, está inextricavelmente ligada a sentimentos de culpa. Quando o bebê sente que seus impulsos e fantasias destrutivas são dirigidos contra a pessoa completa de seu objeto amado, a culpa surge em plena força e, junto com ela, a necessidade premente de reparar, preservar ou fazer reviver o objeto amado danificado. (Klein, 1948. pág 99).

Klein desenvolveu especificamente a ideia do conflito entre mãe e a criança, no qual se originam fantasias destrutivas que acompanham o impulso amoroso. Em *Tendências criminosas em crianças normais* de 1927, ela se refere a uma aparição da culpa em um momento muito mais prematuro, quando o ego ainda não é capaz de decifrá-la. Dessa forma, a culpa é vivenciada como perseguição do objeto para o qual fantasias sádicas foram direcionadas. Só mais tarde, com a elaboração da posição depressiva, as defesas se tornariam sofisticadas o suficiente para suportar a culpa e oferecer reparação.

Caso a agressividade seja insuportável e a culpa não seja experienciada ao ponto de promover reparação, os objetos permanecem destruídos. Ao invés do esforço reparador, uma culpa intensa e punitiva manteria o sujeito em um ciclo penitente que reforça a fixação nesse objeto materno supostamente danificado⁸.

⁸ Klein (1927) menciona que ataques sádicos ao corpo da mãe podem gerar um poderoso sentimento de culpa que reforça a fixação na mãe. Esse sentimento de ter destruído o corpo

As dificuldades em lidar com as angústias e com os sentimentos hostis podem criar bloqueios na capacidade de promover reparações. É possível que esse sujeito seja afetado em suas qualidades criativas e, conseqüentemente, em sua capacidade de constituir sua alteridade? Como bem descreve Klein, na citação anterior, a angústia diante do sadismo e do superego materno leva a fixações nessa fase ainda muito apegada a esse objeto.

Por outro lado, se a mãe não proporciona um ambiente suficientemente bom, no qual as fantasias destrutivas não possam ser suportadas, não oferece à criança elementos reparadores, que garantam o alívio de ansiedades e da culpa. É preciso que a mãe também tenha adquirido essas capacidades para poder oferecê-las à filha, caso contrário, é possível que um excesso de severidade, ausências ou atitudes hostis, e mesmo a culpa da mãe alimentem fantasias ambivalentes. Culpas então seriam inevitáveis e uma possível consequência, como sugere Klein (1927), é reforçar a fixação na mãe. Assim, estaria construído um ciclo vicioso de uma contínua e falida tentativa de reparação de um objeto em colapso.

Isso posto, Kristeva (2000) lembra como a teoria de Klein é dominada pela mãe. Aquela figura arcaica que ao mesmo tempo cuida, ameaça e aterroriza, tornando-se amada e odiada, tão difícil de dispensar, seja por amor ou medo. O abandono do objeto materno faz-se necessário, uma passagem que serve de prelúdio para a própria relação com essa mãe finalmente restaurada, transformada em algo bom que gratifica e é gratificada. Esse é um movimento cíclico que envolve os dois elementos, pois não existe, segundo a autora, um “berço sem feiticeira nem bebê sem inveja”.

O palco inaugural de todos os processos e desenvolvimento afetivo é o corpo e o psiquismo da mãe que, desde muito cedo, tem de lidar com a ambivalência de seu bebê, seja menina ou menino. Porém, diferente da menina, o menino não rivaliza com a mãe, a hostilidade parece ser uma particularidade de mãe e filha. O menino também precisa fazer esse movimento de deixar a mãe, contudo a rivalidade dele se dá muito mais com o terceiro que deseja e é desejado pela mãe.

Algumas críticas a Klein recaem em sua teoria sobre a exclusão do pai. Não é

materno pode se disfarçar em uma afeição exagerada pela mãe. No entanto a autora não se aprofunda nessas afirmações.

que ele não exista, ou tenha sido preterido em suas conclusões, é que para a autora o pai (objeto terceirizante) é antes possuído pela mãe, ou seja, o desejo da mãe por um outro que não é o bebê faz parte, nas fantasias dele, dos objetos que ela possui. No caso da menina, haveria uma dupla ameaça: a de perder a mãe e, ao mesmo tempo, dessa mãe destruir o interior do seu corpo assim como ela pensou em destruir o corpo de sua mãe com suas potencialidades criativas e possíveis bebês que poderiam nascer dali.

As identificações com a mãe persistem ao longo da vida, a elaboração desse vínculo primário se faz necessário, o ódio e o profundo amor entre elas precisam ser recorrentemente elaborados ao longo das diferentes fases das vidas de ambas. Como um bom objeto ou não, a filha vai carregar a mãe internamente ao longo de sua trajetória, como menina, adolescente e mulher.

Finalmente a transição entre as posições, os estágios da vida, a capacidade de se separar, as relações com outros objetos e a competência para vida criativa dependem do trânsito psíquico suficientemente bom entre mãe e filha, entre os polos ambivalentes e a dialética dessa dupla. Para Kristeva (2000), a função materna reside nessa alquimia que passa por si e pelo outro, tanto nos momentos de dependência, quanto naqueles da perda de si e do outro.

Para Klein (1928), é importante introjetar um bom objeto. Por outro lado, os conflitos internos também são fundamentais na vida psíquica da menina e acontecem para tornar ainda mais fortes os laços que a ligam à mãe e suas identificações com ela. São esses receios que servirão de impulso para a menina restituir, devolver ou consertar aquilo que ela imaginou ter destruído. Os impulsos restauradores são para Klein fundamentais para o ímpeto criativo, estabelecem uma ligação direta entre a criatividade e as profundas ansiedades arcaicas. Mais adiante buscaremos trabalhar a hipótese de que uma culpa excessiva pode dificultar o impulso restaurador, inibir a criatividade e tornar insuportável a separação.

Poderíamos sugerir, utilizando a terminologia de Winnicott, que uma culpa suficientemente suportável abriria caminho para que esses impulsos criativos e reparadores pudessem se manifestar na infância e posteriormente na vida adulta de mulheres. A cada fase de seu crescimento, transformação de seu próprio corpo e de sua relação com ele, a menina é remetida à identificação com a mãe. Aquela identificação ainda muito precoce é revivida e re-editada na menarca, nas relações

sexuais, gravidez e amamentação. Em todas as suas dificuldades ou satisfações carregam expressões de uma memória da relação arcaica entre mãe e filha. Nessa jornada estão em jogo também as qualidades da mãe como objeto externo e suas fantasias inconscientes em relação a si mesma e ao seu bebê menina.

As teorias de Klein, a respeito dessa relação, foram fundamentais para pensar as questões da sexualidade feminina e rever o lugar do elemento materno na Psicanálise. Foram necessárias, inclusive, para que Freud revisitasse sua concepção sobre as questões dessa relação e sobre a feminilidade. No *post-scriptum* de seu texto *Os efeitos das primeiras situações de angústia no desenvolvimento sexual da menina* (1932), ela refuta a ideia de Freud sobre uma relação imune aos conflitos ainda muito precoces.

A autora refere-se ao fato de Freud isolar esse apego da menina com a mãe como um momento idílico, ignorando a existência de um superego arcaico que critica severamente impulsos agressivos, criando ansiedades e culpabilidades na menina. Para Klein, esses sentimentos concorrem para intensificar as ligações libidinais primárias da filha à mãe. Os medos estimulados pelos objetos maus internos e pelo superego levam a bebezinha a procurar proteção no objeto bom real. Caso esse objeto seja encontrado, a menina será capaz de super compensar sua agressividade.

Freud (1933), também traz a relação entre a hostilidade que a menina sente pela mãe concomitante ao medo de ser morta por ela. Para Klein, esse medo brota das projeções de seus próprios impulsos agressivos em relação à figura materna e esses medos são as raízes mais primitivas dos sentimentos de angústia e culpa. Portanto, para a autora (1932), os conflitos ambivalentes relacionados aos estímulos edípicos surgem muito precocemente e os sentimentos de culpa relacionados a esse conflito podem alterar o curso de tais impulsos. Sendo assim, as defesas da menina em relação ao seu desenvolvimento têm mais a ver com a angústia e os sentimentos de culpa em relação ao objeto materno, do que com um complexo de masculinidade, ao qual se referiu Freud.

Nessa fase a agressividade está relacionada a uma voracidade em relação ao corpo materno, a menina deseja devorar a mãe com toda sua potencialidade oral junto com o desejo de possuir dentro de si esse objeto. Os sentimentos de inveja e

rivalidade intensificam esse sadismo e as fantasias de destruir o corpo da mãe. Para Klein (1928), se essas fantasias são carregadas de uma intensa carga de culpa, a tendência é que a fixação da menina ao objeto materno seja reforçada.

Entre os dois e cinco anos é comum vermos meninas demonstrando afeição exagerada pela mãe, mas essa afeição está parcialmente calcada na ansiedade e no sentimento de culpa, sendo seguida pelo distanciamento do pai. Assim, essa complexa situação psíquica torna-se ainda mais complicada pelo fato de que, para se defender dessas tendências condenadas pelo superego, a criança apela para suas tendências homossexuais, fortalecendo-as e criando aquilo que chamamos de complexo de Édipo “invertido” (Klein, 1928. Pág 201). Como se esse amor dedicado à mãe compensasse um sentimento hostil reprimido pelo superego, um amor alimentado pela culpa. Se o afastamento da mãe se produz, como nos indica Freud, sob o signo da hostilidade, sofrimento e culpa são fundamentais nessa dualidade.

3.1 Castigos silenciosos: a culpa, uma sentença pelo ódio

Imagem 5: Desenho inspirado na escultura: Escultura; a culpa dos pais recai sobre os filhos de Gehard Demertz



Fonte: Ilustração Iana Merisse

Daqui por diante vamos nos ocupar, principalmente, da peculiaridade do ódio e da culpa na relação mãe e filha. Freud, em 1933 no texto sobre a *feminilidade*, foi bem específico ao afirmar que o vínculo da menina com a mãe termina em ódio e que esse ódio pode perdurar pela vida toda, sendo reeditado em diferentes momentos da biografia de ambas, na adolescência, durante a maternidade da filha ou em encontros posteriores com outras pessoas com as quais venham a se relacionar. O autor elenca (1931) uma série de motivos, pelos quais a menina pode se tornar hostil à mãe, que podem estar relacionados à natureza da sexualidade infantil, a frustrações e a sentimentos ambivalentes. Para ele, essa conflitiva está diretamente relacionada ao Édipo. Assim, a ambivalência é claramente uma regra e se torna mais complicada para a menina, devido à sua intensa ligação primária com a mãe e à alternativa de abandonar esse objeto primário.

O afastamento em relação a mãe ocorre sob o signo da hostilidade, a ligação materna acaba em ódio. Um ódio assim

pode se tornar conspícuo, e durar por toda a vida. Mais tarde pode ser cuidadosamente sobre-compensado; via de regra, uma parte dele é superada, enquanto a outra parte persiste. Nisso os eventos posteriores da vida têm grande influência, naturalmente. (Freud, 1933. Pág 275)

Lembrando que esse afastamento nunca é definitivo, as nuances ambivalentes permanecem ao longo da vida dessa dupla, talvez nunca sendo superadas ao longo do desenvolvimento (Freud, 1933). Mas, a partir da argumentação acima, Freud confirma sua hipótese de que para alcançar a diferenciação psíquica entre mãe e filha é preciso fazer a transição de uma intensa paixão para hostilidade. Parece que a mútua identificação entre ambas, respaldada pelo selo narcísico, exigirá um maior esforço, talvez por isso faça mais sentido pensar sobre a utilização do recurso do ódio.

A destituição da figura materna é uma forma que a menina encontra de escapar da *clivagem narcísica* em prol de sua própria aptidão para ser distinta. O desapontamento e a hostilidade em relação a mãe pode ser libertador e permite o acesso a capacidade de simbolizar, de pensar como um diferente. Nesse sentido, o ódio funcionaria como um dispositivo de proteção a uma dependência emocional da mãe. No entanto, nas frágeis fronteiras dessa relação é possível que esse sentimento também possa ser vivido como desestruturante durante os percalços dessa separação? Um ódio muito intenso subjugado pela culpa pode dificultar a separação de mãe e filha?

Falamos de ambas, pois na ambivalência, amor e ódio são faces da mesma moeda, em se tratando da relação mãe e filha, os limites entre um e outro se tornam movediços. Há a necessidade do amor, do apego, do ódio e da separação para que a menina possa seguir sozinha. Mas para pensar como esse desenrolar pode ser perturbado, acreditamos ser imprescindível considerar também a mãe. A maneira como essa mãe se comporta diante da eminente independência da filha não pode deixar de afetar suas decisões, afinal de contas o desenlace desse vínculo é uma via de mão dupla.

Como dissemos acima, não importa se é cara (ódio) ou coroa (amor), o objeto é o mesmo. Poderíamos pensar que a impossibilidade de separação implicaria uma “falha”, um excesso a mais ou a menos? O ódio excessivo, mal elaborado também poderia inflamar a culpa que mantém ambas presas a uma

relação, condenadas a si mesmas.

A culpa está ligada a julgamentos internos que fazemos sobre nós mesmos. Mas, iniciar uma pesquisa sobre culpa ou sentimento de culpa em Psicanálise, significa fazer uma viagem através de nossa história sócio-cultural. Isso porque é difícil extrair as autocríticas do sujeito do contexto moral em que ele vive e com as pessoas com as quais ele se relaciona. Na obra de Freud, a culpa está ligada à forma como nos desenvolvemos, ou seja, à parcela de culpa necessária para vivermos em civilização, assim como sua ausência ou excesso podem dificultar as relações e o desenvolvimento emocional. Este autor entende a culpa como fundamental para a organização social e evolução do indivíduo em relação ao mundo que o rodeia.

Nosso trabalho pretende lançar um olhar microscópico sobre a culpa, especificamente na relação mãe e filha e investigar se a culpa, caso não consiga ser elaborada, pode se tornar um elemento que dificulte a separação de ambas. Uma culpa que permanece silenciosa no consciente, mas que ecoa no inconsciente como necessidade do castigo, e aprisiona o sujeito em um comportamento penitente, impedindo que o ódio seja elaborado como forma de reparação. A culpa se tornaria assim uma barreira para a vida criativa, fundamental para construção da alteridade. Interessa-nos a dimensão inconsciente da culpa, mais que um sentimento moral inculcado através de componentes culturais.

A culpa de uma forma ou de outra está presente em quase toda a teoria clínica de Freud. Se a histérica ensinou-lhe sobre como o sujeito pode se desculpabilizar ocupando uma posição de vítima e responsabilizando o outro por suas privações e castigos impostos; o obsessivo se auto penitencia por um crime que somente desejou inconscientemente cometer, se culpa pela tentação de pecar. Já o melancólico reivindica toda a culpa para si, enquanto o perverso está isento de qualquer manifestação do sentimento de culpa, restando apenas a expressão erógena da culpa pelas vias do masoquismo, por exemplo.

Ao nos debruçarmos sobre a culpa na obra freudiana, mais especificamente no campo da clínica, é comum identificar a força que ela exerce em muitas neuroses e como também possui um ímpeto inconsciente que predispõe a certos comportamentos, necessidades de castigos, inibições, reação terapêutica negativa

ou condutas criminosas pela necessidade de punição. Tudo teria uma relação com a ambivalência das relações edípicas, porém a culpa, de certa forma, parece sempre se manter por trás da cortina, com certo ar de enigma a ser desvendado através do que acontece na frente do palco.

Freud, em certo momento, ocupou-se em tentar utilizar um termo que traduzisse melhor sua teoria sobre a questão da culpa. Primeiramente, o termo “sentimento de culpa” foi usado para explicar as autorecriminações obsessivas, neste caso o termo se torna inadequado porque o termo “sentir” envolve a capacidade de perceber a culpa, o que não é o caso das ações do obsessivo, já que esse indivíduo não consegue compreender o que o faz agir de tal forma. Portanto, o termo se torna inadequado para traduzir a culpa no nível da experiência inconsciente. Somente nos estudos sobre os pacientes melancólicos (1915) é que Freud passa a relacionar a culpa com a instância superegógica, no âmbito do aparelho psíquico. Logo esbarra no paradoxo que é o termo “sentimento de culpa inconsciente” e prefere usar a expressão “necessidade de castigo”, mais precisamente quando escreve sobre os criminosos por sentimento de culpa (1916).

No entanto, a necessidade de castigo, ou o próprio masoquismo, não identifica a preexistência dessa culpa. Nas palavras do próprio Freud (1916), ela se mantém “obscura” ou, melhor dizendo, se mantém no inconsciente. Nos interessa, mais que as variações da culpa, verificar seu papel nas falhas e rachaduras que determinam os processos de separação entre mãe e filha. Como a culpa pode se transfigurar na necessidade de manter essa aliança? Repercutindo na capacidade criativa, no desenvolvimento psíquico e na dificuldade de se diferenciar? Encontramos claramente em Freud, como a culpa muitas vezes transparece como necessidade de castigo fazendo com que o sujeito consiga aliviar tensões e ansiedades internas.

Freud menciona a culpa pela primeira vez em sua obra no ano de 1894, no texto *Neuropsicoses de Defesa*, quando começa a escrever sobre os rituais obsessivos. Desde então, a culpa passa a ser um elemento relevante em suas mais significativas construções teóricas. Um ano depois, em trocas de cartas documentadas nos *Estratos de documentos dirigidos a Fliess* (1896), ele se ocupa das relações entre necessidades de castigo e o que ainda chamava de o sentimento de culpa inconsciente. Somente nos estudos sobre a neurose obsessiva ele começa a elaborar a culpa como manifestação de recriminações internas a nível

inconsciente. Em 1923 em *O Eu e o Id* amadureceu sua teoria sobre o componente interno moralizante que encarna a crítica e a moral do sujeito, herdeiro do complexo de Édipo, o superego, Instância psíquica ligada diretamente à culpa.

Nos termos mais simples do Édipo, uma criança deve ser capaz de tolerar a ambivalência e ansiedade. A culpa implica suportar e conter esses conflitos. Nesse aspecto, Freud concebe a noção de superego como componente psíquico derivado da internalização das figuras materna e paterna, dando ênfase ao seu caráter persecutório e sádico. A severidade com que a criança encara sua hostilidade relaciona-se com o medo de ser punida e perder o amor dos pais, essa perda seria catastrófica já que resultaria em desamparo. Nesse enredo se daria a primeira origem do sentimento de culpa.

Portanto, ansiedades referentes a uma eminente punição da autoridade externa, o medo do castigo e a ameaça de desamparo são elementos geradores de angústias internas dada a tensão causada pelos sentimentos de culpa. O problema do indivíduo culpado é colocado por Freud (1930) a partir da configuração familiar. O autor parte do pressuposto de que o superego nasce durante o conflito edípico e que é responsável, em boa parte, pela sentença do indivíduo envolto no conflito onde o amor e a admiração direcionados aos pais confundem-se com um colorido hostil, aquelas mesmas figuras que ele ama, ao mesmo tempo em que odeia. Esse choque é inevitável se pensarmos que amor e ódio são duas faces da mesma moeda.

No confronto ambivalente, o superego torna-se responsável por suprimir toda agressividade que não pode ser direcionada aos pais. Toda hostilidade reprimida retorna a si mesmo, através de um superego tirânico e autoritário que vigia e julga os sujeitos, a culpa seria consequência desses julgamentos internos. Uma das formas de encontrar alívio, caso a culpa permaneça silenciada e o sujeito não consiga usar recursos reparadores, são as punições e a necessidade de ser castigado de alguma forma.

Nesse ponto, chama atenção a dimensão do sentimento de culpa inconsciente que, para Freud (1917), está inteiramente ligada à necessidade de castigo e vontade de fracassar, ideia que se fortalece em 1924 no texto: *O problema econômico do masoquismo*. Segundo o autor, em pessoas nas quais prevalece a

necessidade da doença, o sentimento de culpa permanece mudo alimentando a ideia de punição. O indivíduo torna-se vigia de si mesmo, cumprindo uma sentença aprisionante, que o impede de sair desse ciclo vicioso. A culpa enlaça o sujeito em uma tentativa de reparação fracassada, num esforço contínuo e duradouro como o de Sísifo⁹. Freud comenta a respeito desse aprisionamento, na análise sobre o *homem dos ratos* (1909), quando diz que a luta desse paciente contra suas ideias obsediantes fez com que ele perdesse anos de sua vida.

Se estamos falando em necessidade de castigo, não podemos excluir a preexistência de uma agressividade e da pulsão de morte, formulada no texto *Além do princípio do prazer* de 1920. O dualismo pulsional mostra-nos que o funcionamento psíquico não é exclusivamente dominado pela tendência ao prazer, coexistindo com a destruição, o ódio e o sofrimento. As pulsões agressivas recalçadas tendem a encontrar outros caminhos para aliviar a tensão. A culpa aparece como um dos fenômenos desse mecanismo, inconsciente ou consciente como resposta à crítica do superego. Pode aprisionar o indivíduo através das punições, seja na auto-crítica do melancólico, nos pensamentos obsessivos ou no que Freud chamou de reação terapêutica negativa. Inconscientemente o indivíduo nega a possibilidade de cura, como se ele não a merecesse. A culpa, nestes casos, surge de um sentimento preexistente que, de alguma forma, não pode ser elaborado pelo sujeito, alimentando a necessidade de penitência.

O paradoxo da satisfação mediante um sofrimento, pode ser explicado pelo aspecto do alívio da tensão inconsciente causada pela culpa. “A satisfação desse sentimento de culpa inconsciente é talvez o mais poderoso bastião da “vantagem da doença”. Vantagem normalmente composta da soma das forças que lutam contra o reestabelecimento e não querem renunciar ao estado doentio, o sofrimento que acompanha a neurose é justamente o fator que a torna valiosa para a tendência masoquista” (FREUD, 1924, pág 195).

Para Freud era importante entender que mesmo quem não fez esse mal, e apenas reconhece o propósito de fazê-lo, pode se considerar ‘culpado” (FREUD, 1930. Pág 93). O autor explica que, para o inconsciente, o mal já está reconhecido como algo repreensível e deve ser evitado. Se estabelece no indivíduo certa

⁹ Sísifo é um personagem da mitologia grega, condenado a repetir sempre a mesma tarefa de empurrar uma pedra até o topo de uma montanha, sendo que, toda vez que estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo até o ponto de partida por meio de uma força irresistível, invalidando completamente o duro esforço despendido.

ansiedade, o medo de ser descoberto, de perder o amor do outro e o medo do castigo real.

Na renúncia ao ódio recua-se para não atacar o objeto, para não perder o seu amor. A angústia diante da perda e do castigo real é tocada pela culpa, uma constante insatisfação interna que pouco permite ao sujeito e lhe castiga. Parte do instinto destrutivo reprimido é empregado internamente na relação inter-sistêmica, infla o superego e direciona os desejos de agressão ou de punição ao ego.

É esse somatório do Super-Eu sendo alimentado pela pulsão de morte que constitui a vertente pulsional da culpa. Assim, a pulsão de morte, por meio do Super-eu, mantém e alimenta a culpa sentida pelo eu. Desse modo, o sentimento de culpa, para se constituir e se manter, precisa de três pilares: ambivalência presente no complexo de Édipo, constituição do Super-eu e pulsão de morte” (FERREIRA, 2009. Pág 44).

São três pilares que fundamentam, segundo a teoria freudiana, a relação mãe e filha. Portanto, a culpa seria um elemento que de forma branda ou demasiada estaria presente nessa relação. O conflito psíquico torna-se tão mais pesado quando o ódio é necessário como recurso para quebrar um vínculo, que um dia já foi inseparável. Freud em momento fala, em sua obra, especificamente do sentimento de culpa na relação mãe e filha, porém deixa clara a potencialidade afetiva desse laço, tanto no amor como no ódio. Assim, tal laço não passaria ileso nem a sentimentos de culpa restauradores das devastações desse vínculo, nem de culpas que alimentem angústias, medos e ansiedades diante da eminente separação. A culpa condenaria ambas ao aprisionamento da relação, assim como Perséfone e Deméter.

Na conflitiva edípica freudiana há o movimento de submissão, o menino precisa se resignar a ordem do pai. A menina teria um caminho controverso, deve rivalizar não com um terceiro, mas com a mãe, alguém que cuidou dela, ou que deveria ter cuidado. Entre mãe e filha a hostilidade talvez seja o respingo da dor da perda daquele momento inicial a ilusão onipotente do amor, como Electra que se consumiu pelo ódio alimentado pela falta do amor de Clitemnestra. Apesar disso, não conseguiu se desprender dos domínios maternos. O ódio de Electra é subjugado pela culpa que fez com que ela se submetesse às humilhações e aos castigos da mãe como única forma de manter-se próxima a ela.

Por outro lado, o laço que Perséfone estabelece com a mãe é de fidelidade. Deméter, a mãe natureza, a que cuida, a que alimenta e que se mostra inconsolável diante da ausência da filha. O apego de Perséfone é a dívida a esse investimento materno. A culpa diante da possibilidade de desapontar a mãe, e da perda do amor materno, torna Perséfone incapaz de confrontar a mãe, ela opta por se anular, abrindo mão de suas escolhas. Se a mãe não é capaz de construir um ambiente onde essa hostilidade seja suficientemente tolerada, a culpa pode impossibilitar qualquer levante da filha contra a dominação materna, algemando ambas. Se o sentimento de culpa nos humaniza, a culpa pode, por outro lado, nos aprisionar.

Tanto o culto à mãe, quanto o matricídio são salvadores. Entretanto, a capacidade de “matar” a mãe simbolicamente é a via mais promissora na constituição da individualidade e da capacidade de investir em si mesma. Melanie Klein, de certa forma, dá continuidade ao que Freud deixa em aberto sobre a importância da figura materna na aptidão simbólica dos seres humanos. Ela afirma a centralidade e potencialidade criadora da figura feminina, ao mesmo tempo em que potencializa a importância da ambiguidade materna para as crianças, da hostilidade e do matricídio como aspecto fundamental e indispensável para a liberdade psíquica dos sujeitos.

Assim como Freud, Melanie Klein deu grande importância à culpa em seus mais significativos trabalhos. Para ambos, a culpa preconiza um estado mental angustiado e surge de um conflito interno no qual o ego encontra-se em luta constante com as exigências do superego e das censuras por transgredir os padrões que são incorporados por ele. Klein deu um passo adiante ao propor que esse conflito é inerente ao psiquismo, possuindo raízes inatas, ou seja, presentes desde o nascimento. Ligou essa ideia à teoria pulsional de Freud, mais precisamente ao conflito entre as pulsões de vida e morte. Reforçando que desde o nascimento um ego ainda fragilizado precisa se esforçar para controlar o conflito e alcançar a dominância do amor sobre o ódio.

Esta dinâmica depende do desenvolvimento psíquico da criança, das suas relações, da forma como a criança vai sustentar o conflito pulsional e lidar com suas fantasias arcaicas. As consequências desse desenvolvimento vão, inclusive, modificar o caráter da culpa, podendo torná-la persecutória, caso o ego não consiga dar conta do conflito, ou motivar reparações, se o ego não tiver capacidade de lidar com as exigências do superego.

Segundo Melanie Klein (1948), a luta entre as pulsões de vida e morte estão

em plena atividade desde o nascimento e alguns processos como medo, frustrações ou mesmo sensações fisiológicas desagradáveis, resultam no deslocamento da pulsão de morte para fora, influenciando ansiedades relativas a situações externas e internas. Essa experiência tem como efeito tornar hostis partes do ambiente e do primeiro objeto com que a criança se relaciona. Se frustrações tendem a ser sentidas como retaliações desse objeto à agressividade lançada pelo ego, há uma acentuação das ansiedades persecutórias. Essas mesmas ansiedades podem se relacionar, também, com partes ruins desse objeto, com as quais a criança vai se identificar. Esse objeto mau introjetado alimenta os sentimentos internos de angústia e medo, dando ao superego qualidades hostis que afetam a essência da culpa.

Posteriormente, Grinberg (1983) desenvolve de forma mais aprofundada os conceitos de culpa persecutória e depressiva, os quais discutiremos mais adiante. A primeira é condicionada por situações primárias onde intervêm sentimentos de angústias, medos, desespero e desamparo. A segunda seria indispensável à capacidade de amar, elaborar o luto e ao desejo por reparar o objeto danificado. Sabemos que as relações com os objetos internos e externos são, desde o começo, influenciadas por frustrações e gratificações que se sucedem durante a vida na interação entre o mundo interno e externo.

Os conflitos entre as fantasias e o que acontece no mundo real desenvolvem-se de acordo com nossas emoções e experiências. Os processos de identificação com esses objetos bons tendem a fazer com que as pessoas consigam vivenciar segurança. Caso o mundo interno seja preenchido por objetos ruins, o indivíduo vivencia perseguição e suspeitas. Essas qualidades também afetam a emergência e o aspecto da culpa.

A princípio esta culpa é persecutória e punitiva, tirando o seu colorido do estado paranoide precedente de perseguição. Entretanto, pela acumulação de experiências boas com o objeto total e sua tendência a sobreviver, a culpa vem a se modificar pelo impulso a reparar o objeto bom e contribuir para a sua sobrevivência. Neste ponto, a culpa fica permeada por desejos reparadores e contribui para a força do esforço construtivo e criativo que daquela deriva. (Hinshekwood, 1992. pag, 283).

A motivação para realizar reparações depende da elaboração do sentimento de culpa. É preciso que as críticas do superego sejam refletidas no ego e esse seja levado ao movimento de reparar o objeto atacado e danificado como forma de apaziguar a ansiedade causada pelo sentimento de culpa. Por outro lado, se a culpa permanece inconsciente ela pode ser um fator aprisionante. Para Freud (1916, 1924), a culpa inconsciente pode dificultar a vida dos sujeitos, como no sintoma do obsessivo que não consegue se livrar dos rituais, afetando seu cotidiano, ou se tornar uma força motivadora para autopunição ou para um tipo motivado de fracasso.

Quando em *Criminosos por sentimento de culpa* (1916) ele chama atenção para comportamentos motivados por uma culpa inconsciente, o sujeito que comete um crime inconscientemente busca uma maneira de ser punido para aliviar a culpa. Em 1923 em *O ego e o Id*, Freud corrobora a hipótese, ao introduzir o conceito de superego, tornando a culpa um elemento central do desenvolvimento do caráter, fazendo em 1924, no texto *o problema econômico do masoquismo*, a ligação direta da culpa inconsciente com a necessidade de castigo e manutenção do sofrimento.

Klein acompanha a posição de Freud a respeito da culpa inconsciente e da necessidade de punição. Uma consciência cruel demais sustentada por um superego primitivo que permaneceu em seu estado severamente cruel, impele ao crime, sob pressão do medo e da culpa. Em 1927, a autora compartilha da teoria freudiana sobre a relação da culpa com tendências criminosas e associa essas tendências às relações objetais agressivas e sádicas seguidas de culpa nos comportamentos infantis:

“A compulsão a repetição é derivada de várias causas, mas muito influenciada pelo sentimento de culpa que exige uma punição. Aqui já podemos perceber algumas diferenças entre a criança normal e a neurótica: a intensidade das fixações, a maneira e a época em que essas fixações se ligam as experiências, a severidade e o tipo de desenvolvimento do superego, que também depende de causas externas e internas, e, finalmente, a capacidade da criança para suportar a ansiedade e o conflito são alguns dos fatores mais importantes que determinam se haverá um desenvolvimento normal e neurótico” (Klein, 1927. Pág 208).

Esta autora escreve sobre como situações externas refletem a forma dos violentos ataques internos ao ego por um superego severo, representado por objetos

internos hostis. Confirmando, assim, a substituição da culpa inconsciente pela punição, a fim de aliviar os sádicos e pavorosos estados internos que provocam angústia. Ao reprimir essas fantasias sádicas, a criança não permite que elas sejam sublimadas ou que tais fantasia a leve a realizar reparações. A culpa, também reprimida, não se torna mais leve, forçando a criança a repetir suas ações, substituindo as fantasias através da busca constante por punições externas. Para Klein (1927), o desejo de punição torna-se um ciclo vicioso já que a repressão não dá fim ao processo.

A compulsão à repetição pode ser motivada por diversas formas, uma delas é o sentimento de culpa reprimido ou inconsciente que exige punição. Essa repressão está inevitavelmente ligada ao superego e sua intensidade está sincronizada a severidade dessa instância. Em *psicanálise de crianças* de 1932, Klein corrobora a diferença do superego primitivo (infantil) e o superego desenvolvido. O primeiro é percebido na psique como ansiedade e medo, enquanto durante seu desenvolvimento ele se torna capaz de despertar o "sentimento de culpa", conceito que ela passa a construir na tentativa de decifrar as experiências de remorso e da culpa de seus pacientes infantis.

Na época em que escreve sobre um de seus mais significativos casos, o da menina Rita (1923), a autora chama atenção para a importância da culpa nas neuroses de crianças ainda muito pequenas. Segundo Klein, Rita era perturbada pela sua própria agressividade e afetada por remorso e culpa que demonstrava em suas brincadeiras. No mesmo ano, Freud escreve sobre a culpa como reflexo do conflito interno das pulsões e exigências do superego, desenvolvendo, de forma mais clara, a relação com a culpa inconsciente e necessidade de castigo.

Ao mesmo tempo em que Freud confirma suas hipóteses sobre sadismo, superego e culpa; Klein coloca em questão o momento em que o superego se desenvolve. Discorda de Freud sobre a formação do superego somente com a dissolução do complexo de Édipo. Muito mais tardiamente do que ela tinha testemunhado durante a análise de Rita, por exemplo, e de outros casos antes mesmo do segundo ano de vida. Para Klein (1928), a análise de crianças mostra um processo mais primitivo de formação do superego podendo, inclusive, ser descrito de forma precisa, o que procura fazer quando desenvolve sua teoria dos *estágios iniciais do conflito edípico* (1928).

A despeito disso, Klein (1928) insistiu em dizer que não discordava de Freud quanto à sua descrição do superego. Ela alegava apenas trazer algumas contribuições quanto à origem dessa instância que, para ela, acontecia muito mais cedo se constituindo de elementos múltiplos e variados, dos objetos e fantasias com os quais o bebê se relaciona. Finalmente, devido ao curso evolutivo muito mais longo, o superego não se estabeleceria como fusão do superego parental, mas como um processo em construção baseado nas identificações e projeções.

Por ser um processo com desenvolvimento pouco mais longo, o superego passaria por transformações em sua dureza para suavização e integração de suas partes contraditórias. Klein (1928) entendia o superego arcaico como muito mais rígido, por conectar seu surgimento as fases pré-genitais do desenvolvimento, sadismo oral e anal. A análise de crianças pequenas com menos de quatro e cinco anos mostrava provas de remorso e culpa como consequência dessas fantasias sádicas e também como rigor do superego nessa fase.

Apesar do superego corresponder a pessoas reais do mundo externo, ele também se caracteriza pelas imagens da mente, ou seja, todos os fatores que influenciam na vida cotidiana da criança têm participação na construção do superego. A relação com a mãe é, portanto, a base da formação dessa instância nas suas características mais importantes, sejam de natureza protetora ou destrutiva, portanto, os primeiros sentimentos de culpa ou a motivação para reprimi-los têm suas origens nessa relação.

Nas situações em que a criança se depara com a intensidade do ódio, característica dos estágios sádicos iniciais do desenvolvimento, acaba também entrando em conflito quando se dá conta que os objetos que odeia são os mesmos que ama. Os ataques agressivos logo se tornam um fardo insuportável para um ego ainda frágil, em que uma possível ferramenta de defesa é a repressão e dessa forma toda situação conflituosa nunca é resolvida.

Permanecendo no inconsciente, a força dessas repressões estabelecem as fixações predominantes no conflito edipiano posterior e podem formar o protótipo de frustrações pelo resto da vida. Para Klein (1928), as ansiedades e culpas, relacionadas

ao início dessa relação, são uma das principais fontes para inibições futuras no trabalho, possivelmente pelo enfraquecimento da capacidade criativa, tanto do menino como da menina.

Assim como Freud, ela também fala de características diferentes no desenvolvimento do superego de homens e mulheres. Ambos derivam da fase da feminilidade das interações com a imago materna, ambos desenvolvem identificações cruéis primitivas ao mesmo tempo de outras boas e confortantes. Porém, é na rivalidade e na identificação com a mãe que o superego se diferencia em qualidades. A menina reconhece no corpo da mãe o seu próprio, dessa forma as ansiedades em relação aos ataques direcionados ao objeto materno e sua capacidade criativa encontram nessa similitude a possibilidade que seu próprio corpo também seja danificado.

Aqui também podemos encontrar uma explicação para a constante preocupação das mulheres (muitas vezes excessiva) com sua própria beleza, pois temem que esta também seja destruída pela mãe. Por trás do impulso de se embelezar sempre há a tentativa de restaurar a graça destruída, noção originária da ansiedade e do sentimento de culpa (Klein, 1928. Pág 224).

Vimos que Klein considera a ligação inicial entre mãe e filha impregnada de ambivalência e culpa. Segundo esta autora (1932), o surgimento das tendências edípicas nas meninas aparece com o desmame, o ressentimento que a mãe desperta com a retirada do seio se intensifica com o interesse voltado para um terceiro. Essa dupla injustiça instiga os mais profundos sentimentos de ódio que a menina sente pela mãe.

Do mesmo modo, a culpa e a inveja viriam também num estágio primordial das relações com o seio materno, aquele ainda cindido em bom ou mau. O objeto a ser invejado é o seio nutridor que possui tudo o que a menina deseja e que possui um fluxo de gratificação e amor. Esse sentimento se soma ao ressentimento e ódio (Klein, 1943) causando uma relação perturbada com a mãe. A intensa inveja do seio nutridor interfere na capacidade de satisfação completa, dificultando desenvolvimento de sentimento de gratidão com relação ao objeto materno.

Na menina, sentimentos, desejos e fantasias estão acompanhados de

rivalidade, agressividade e ódio contra a mãe e suas propriedades como mulher, assim como a capacidade de ter outros bebês, o que também produz inveja. A isso soma-se o ressentimento que sente contra a mãe como origem das suas frustrações, porém apesar dessa hostilidade, o desejo da menina pelo objeto materno permanece ativo. A individualidade da filha é decorrência de um parcial e infinito trabalho de elaboração desse conflito. Nascermos em uma precoce situação edípica, como escreveu Klein (1928), e nunca deixamos de estar implicados nesse território demasiadamente humano.

As ambivalências intensificam-se a medida que o conflito edípico vai sendo elaborado e a menina mais uma vez carrega o peso do conflito entre o amor e o ódio pela mãe. Somados aos ataques sádicos mais arcaicos, surge agora um conflito interno mais elaborado devido ao amadurecimento do ego e do superego. A menina receia deixar de ser amada, contudo, o medo da perda do amor é secundário diante da ansiedade em relação à imagem já internalizada de uma mãe castradora e de ter seu interior atacado por esse objeto materno hostil primitivo. Essa fantasia teve origem no nascimento de um superego arcaico severo, acusador, que deixa de herança uma avalanche de sentimentos contraditórios, inclusive uma culpa primitiva.

Entre mães e filhas, a hostilidade possivelmente carrega uma memória distante da dor da perda da ilusão de um amor onipotente, um lugar em falta. No entanto, como Freud (1933) afirmava, a hostilidade é necessária para manter o ciclo de ilusão e desilusão necessário ao desenvolvimento psíquico e ao movimento de individuação entre mãe e filha. A hostilidade é o que resta da voracidade e do desejo da completude do amor materno (Ribeiro, 2011). Constatamos que essa trajetória é um tanto mais ambígua e que a culpa possivelmente está mais presente nas meninas do que nos meninos. Elas precisam se identificar com a mãe arcaica, aquela que foi atacada e destruída pelas fantasias sádicas. Melanie Klein nos deixa o legado de que o amor nos primórdios é cruel e bárbaro. Esse amor é necessário para reparar o objeto materno com o qual a menina se identifica. Antes de mais nada, é preciso uma dosagem de culpa para desejar reparar, pois, em caso de excesso, ela pode ser aprisionante.

A intensidade da culpa nessa relação tende a ser mais sobrecarregada e foi com esse objeto primário que se deu o corpo a corpo, conseqüentemente impregnado das fantasias hostis mais arcaicas. Vimos que a repressão é uma forma de aliviar os

conflitos derivados desses sentimentos, contudo eles apenas estabilizam a luta, que jamais tem um fim. A culpa, ligada ao conflito, quando reprimida, tão pouco desaparece, permanece latente, persecutória alimentando a necessidade de punição.

Ao falar da posição depressiva, Klein (1948) vai se referir a duas possíveis combinações de agressividade e culpa que variam de intensidade com o decorrer do tempo. Uma de caráter punitivo e outra de caráter depressivo, a primeira dando gradualmente lugar a outra como forma de reforçar as tentativas reais de reparação. A culpa depressiva conecta-se com a capacidade da criança de atravessar os processos conflituosos, na junção do bom e mau objeto, num objeto total.

Nessa posição, a criança já se encontra emocionalmente madura para absorver a confluência de amor e ódio que direciona da mãe. Na posição depressiva, os esforços são mobilizados para potencializar o aspecto bom internalizado do objeto, fonte de sentimentos generosos que ajudarão nas vivências dos relacionamentos ambivalentes. A dificuldade em internalizar um objeto interno bom está vinculada ao objeto externo, ausência, desamparo, repulsa ou privação de alguém. Tal processo também ameaça as fantasias do objeto interno bom que nutre a pessoa, como apoio psicológico interno. Se o objeto tende a não ser suficientemente bom, as defesas relacionadas aos conflitos podem ser insuficientes, ou ter uma qualidade rancorosa e agressiva, inflando a culpa e as ansiedades provenientes dela. O objeto suficientemente ruim corrobora as fantasias agressivas e destrutivas.

A experiência de reparar funciona como um mecanismo que ajuda a tolerar a ansiedade e a culpa, isso está fundamentado em um mundo interno capaz de sugerir alguma esperança e em um sentimento de que algo bom existe, sejam quais forem os acúmulos de sentimentos agressivos. A culpa, se consciente, leva o sujeito a tentar organizar aquilo que possivelmente foi danificado em sua fantasia, no caso, a reparação devotada ao objeto materno tem, como aspecto correspondente, o efeito de restaurar o estado interno do sujeito. Esse movimento, de acordo com Klein (1927), proporciona a possibilidade de sublimação e as fantasias agressivas podem ser investidas em atividades criativas.

A maneira pela qual a criança lida com a culpa depende de sua capacidade de construir e manter um senso de sua própria amorosidade equilibrada contra o ódio (Klein, 1927). Isso significa a possibilidade de sustentar um sentimento amoroso por

um objeto que é bom e sentido como sendo parte do mundo interno, fazendo parte de sua personalidade. Esse potencial para se preocupar é também o que leva o sujeito a ser mais social, ter mais facilidade no relacionamento com outras pessoas. Para Klein (1935), a preocupação e o interesse são desdobramentos do superego arcaico e, ao contrário da preocupação genuína pela introjeção das boas qualidades do objeto, o superego arcaico leva o sujeito a considerações sociais, através da ameaça de punição.

Se o objeto externo responde às fantasias agressivas da criança, ou seja, uma mãe agressiva, exigente ou autoritária, por exemplo, vai oferecer na realidade elementos que irão contribuir para alimentar um superego perseguidor aumentando as ansiedades internas. Quando a culpa possui um tom demasiadamente persecutório vai exigir punições, necessidade de castigo, auto-sacrifício e comportamentos penitentes. Segundo Klein (1948), o sentimento de frustração e a falta de satisfação dos desejos pelo objeto materno aumenta a culpa, pois o impedimento de uma satisfação desperta um tanto de agressividade que, por sua vez, tem que ser suprimida.

Ela escreve ainda (1948) sobre como esses conflitos entre amor e ódio afetam profundamente o desenvolvimento e a vida emocional do adulto, pois os efeitos dessas fantasias arcaicas são duradouros e influenciam em profundidade a mente dos indivíduos. Esses conflitos são responsáveis, em certa medida, pela interação entre a criança e o mundo externo. Há uma constante flutuação entre os medos dos objetos internos e externos. Essa interação continuará a existir ao longo da vida.

As descobertas da psicanálise mostram que sensações desse tipo tem raízes mais profundas do que se supõe e estão sempre ligadas ao sentimento inconsciente de culpa. O motivo pelo qual algumas pessoas precisam tanto de elogios e da aprovação geral é a necessidade de ter provas de que são dignas de amor. Esse sentimento surge do medo inconsciente de ser incapaz de amar os outros de verdade ou de forma suficiente e, principalmente, de não conseguir dominar seus próprios impulsos agressivos. (Klein, 1937. Pág 350)

Essa incapacidade de se sentir bem consigo mesmo, colabora para as inibições sociais de que falamos anteriormente. É consequência também da incapacidade criativa do sujeito que depende grande parte de energia em uma

martirização cíclica. Ao mesmo tempo em que a culpa, se for consciente, pode ser incentivadora da criatividade junto aos esforços reparadores do objeto danificado, ela pode ser limitadora dos recursos criativos. Se for intensa demais, a culpa pode inibir interesses e atividades produtivas aprisionando o sujeito na dimensão de seus conflitos.

O potencial criativo do sujeito está ligado a forma como ele lida com essas fantasias e seus conflitos internos, elaborando formas de superá-los. Se é no brincar que a criança busca novos objetos para os quais pode direcionar seus impulsos, na vida adulta, essa busca permanece constante de várias formas. No nosso caso, escolhemos analisar a criação¹⁰ artística de Marina Abramovic como recurso psíquico de elaboração de seus conflitos internos e da relação com sua mãe.

De acordo com Winnicott (1963), a mãe ambiente desempenha um papel para que as circunstâncias da ambivalência entre mãe e filha sejam favoráveis. Se ela se mantém viva e disponível, física e emocionalmente, ela tende a demonstrar que sobrevive a esses ataques. Nesse caso, há confiança de que esse objeto pode se manter presente, as ansiedades podem ser toleradas e o sentimento de culpa pode ser transformado em preocupação e reparação. Caso não exista uma experiência suficientemente boa com a mãe ambiente e não surja oportunidade de reparar esse objeto, a culpa pode permanecer latente, manifestando-se de outras formas, como um estado deprimido ou necessidade de castigo, por exemplo.

¹⁰ É importante deixar clara a diferença que existe entre criatividade e criação uma obra de arte. Como tão bem distinguiu Winnicott (1975), a criatividade tem mais a ver com a forma que o indivíduo supera seus conflitos internos e se relaciona com a realidade externa, não necessariamente está ligada a produção de alguma coisa, mas a uma experiência cultural, uma determinada profissão etc.

4. Culpa: claustro inconsciente e obstáculo para vida criativa. Contribuições de Winnicott e Grinberg

Imagem 6: Desenho inspirado da obra O grito de Edvard Munch



Fonte: Ilustração Lana Merisse

Mais uma vez recorreremos ao diálogo com Winnicott para tentar elucidar a questão ou, ao menos, trazer nova contribuição a nossa discussão. Encontramos nele a perspectiva do ódio materno que faltou em Freud e Melanie Klein. No texto *Ódio na contratransferência* de 1947, ele fala da possibilidade da mãe odiar seu bebê, mesmo que seja menino, desde o início e apresenta alguns motivos. Interessante ele chamar atenção em relação ao menino, talvez porque Freud tenha concebido essa rivalidade apenas entre mães e filhas. No entanto, segundo o autor, a mãe deve ser capaz de tolerar o sentimento de ódio contra a criança.

Entre os possíveis motivos elencados por Winnicott, sobre a mãe odiar um filho ou filha, está no fato de que o bebê não corresponde às suas fantasias e aos desejos esperados. Esse bebê pode muitas vezes ser hostil com ela também e toda dedicação talvez possa não ser correspondida. Considerando as particularidades da relação mãe/filha, a hostilidade materna não poderia se intensificar pelo fato de serem ambas mulheres? A identificação narcísica não seria um caminho que facilita a

projeção dos desejos maternos na filha? Esses desejos podem ser negados pela menina, causando conflito ou podem ser absorvidos por ela, a exemplo da armadilha, da cilada narcísica. Ambos os caminhos são passíveis de conflitos.

Os primeiros trabalhos de Winnicott, entre 1936 e 1945, ainda são fortemente influenciados por Klein. No seu clássico *Desenvolvimento emocional primitivo* (1951), o autor propõe que o desenvolvimento emocional da criança é parte de um processo de integração, promovido pelos primeiros cuidados que ela recebe, adaptação à realidade, interação com o ambiente. Assim como Klein, identifica uma agressividade ainda muito precoce e fantasias destrutivas em relação à mãe, apesar de divergirem sobre a prematuridade e os aspectos destrutivos e construtivos dessa agressividade.

O panorama das aproximações e divergências entre as duas teorias pode ser muito frutífero para nossa discussão, no sentido de que, ao contrário de Melanie Klein, Winnicott interessava-se menos pelos fenômenos de estruturação interna da subjetividade e mais pela dependência do sujeito em relação ao ambiente. Para Winnicott, o bom funcionamento do laço com a mãe permitia a criança organizar o seu Eu, uma mãe incapaz, ausente ou demasiadamente intrusiva pode ocasionar abalos no desenvolvimento. É importante ressaltar que esse “bom funcionamento” psíquico para Winnicott não depende de um ou de outro, mas da boa relação entre ambos. É a partir dessa ideia de troca que mais adiante será inevitável discutirmos se a culpa é uma via de mão dupla, ou seja, é algo partilhado na relação mãe e filha.

Apesar de não investigar a culpa em sua teoria, algo que Freud e Melanie Klein fizeram, ele traz indispensáveis contribuições a esta pesquisa no que se refere à relação mãe e filha. Sem negar a influência e contribuição de seus antecessores, Winnicott constrói a trajetória de sua pesquisa de forma original. Dentre outros psicanalistas, André Green (2003) pensa a obra de Winnicott como ampliação do trabalho que Freud vinha fazendo, no sentido de que além da mãe, que proíbe e frustra, podemos pensar uma mãe que se adapta ativamente às necessidades da criança.

Seu conceito de mãe suficientemente boa propõe o diálogo entre as possibilidades de adaptação que a figura materna pode vir a ter com o mundo psíquico da criança, procurando atender suas necessidades e sabendo separar-se

dela, sem esquecer que essa relação é uma via de mão dupla.

“Gradativamente, a medida que a criança descobre que a mãe sobrevive e aceita seu gesto restitutivo, torna-se capaz de aceitar responsabilidades pela fantasia total do impulso instintivo global que era impiedoso previamente. A crueldade sede lugar a piedade e a despreocupação a preocupação... Como disse, isto envolve o reconhecimento gradativo do reconhecimento entre fato e fantasia, da capacidade da mãe para sobreviver ao momento instintivo, e assim estar lá para receber e compreender o gesto reparador verdadeiro” (Winnicott, 1958. Pág 26)

Finalmente em *O ambiente e os processos de maturação*, uma série de estudos realizados de 1957 a 1963, Winnicott sustenta sua teoria de que o amadurecimento emocional é uma progressão que parte de uma dependência absoluta que envolve a adaptação suficientemente boa ao ambiente proporcionado pela mãe e a um estado de dependência relativa, que diferencia o Eu do outro e cria condições para independência. Somente a partir dessas conquistas é que o indivíduo se tornaria capaz de vivenciar fantasias, desejos e relações mais complexas.

Nesse sentido, Winnicott dialoga mais próximo a Freud quando propõe que somente uma criança com desenvolvimento inicial favorável seria capaz de lidar com ambivalências afetivas a ponto de manifestar culpa. Assim como Freud também afirmava ser a culpa o reflexo imediato do conflito entre a moral interna e desejos censuráveis, um processo pelo qual a criança precisaria de um ego mais estruturado.

Winnicott (1958) retoma Freud para pensar sobre a psicopatologia do sentimento de culpa. A seu ver, é comum encontrar pessoas sobrecarregadas de uma culpa que se torna um obstáculo ao desenvolvimento emocional:

“Nós sabemos que essas pessoas têm um potencial esforço construtivo. Muitas vezes, quando se deparam com uma oportunidade adequada para trabalho construtivo, o sentimento de culpa não mais as bloqueiam e elas se saem excepcionalmente bem; mas uma falha na oportunidade pode levar a volta do sentimento de culpa intolerável e inexplicável.” (Winnicott, 1958. Pág 23)

Na medida em que o conflito ambivalente e a culpa podem ser bem

elaborados, a pessoa se torna capaz de fazer reparações. Winnicott traz para a clínica esse conceito Kleiniano partindo da ideia de que, a medida que a culpa se torna consciente, o indivíduo apropria-se de sua aptidão para transformação e realização verdadeiramente criativas. Leon Grinberg (1983), a partir de Melanie Klein, e também dos estudos sobre o desenvolvimento e a criatividade de Winnicott, considera a culpa um fenômeno de grande preponderância na mente humana. Para tanto, ele procurou categorizar a culpa a partir de premissas de ambos autores, tendo sido, de certa forma, mais influenciado pelos conceitos de posições de Klein.

Fez isso diferenciando a culpa a partir de duas particularidades que envolvem uma discussão sobre sua dimensão punitiva e a culpa como estímulo imaginativo e reparador. A culpa persecutória é relacionada à posição esquizoparanóide, num registro primitivo e de natureza mais independente e soberana. O ego não estaria maduro o suficiente para ser capaz de tolerar a culpa que passa a ser vivenciada como perseguição. O objeto que a desperta transforma-se num perseguidor pois é nele que são projetadas uma inveja excessiva e agressividades, já que essa culpa precoce pertence a uma posição em que os impulsos sádicos se intensificam. Neste ponto ele traz de Inveja e Gratidão, o conceito de uma culpa arcaica que consome um ego incapaz de conter essa agressividade excessiva (Klein, 1957).

A culpa persecutória não estabelece uma relação consciente e conseqüentemente, nessa posição, o objeto não pode ser reparado e a culpa permanece no interior do indivíduo, perseguindo e punindo. Se a culpa persecutória não puder ser tolerada, ou o objeto não puder ser sentido como bom, como um elemento que possa ajudar o sujeito a conter sua agressividade e tolerar sua culpa, pode haver conseqüências na elaboração da posição depressiva. Essa culpa pode ser intensificada pelas angústias e frustrações relativas ao fracasso no acesso à posição depressiva e às possibilidades de reparar o objeto.

Se, a princípio, a culpa tem um caráter perseguidor e punitivo, a acumulação de experiências boas com o objeto induz a modificação da culpa, como elemento que promove o impulso de reparar o objeto bom. Essas experiências se exaltam na posição depressiva, sendo portanto uma aquisição posterior, “transformada” a partir da primeira, num registro mais próximo da culpa freudiana. Essa é resultante, em boa medida, das tensões conflituosas entre o eu e o supereu, entre o desejo e a

consciência moral.

De acordo com Grinberg (1983), a culpa depressiva que deriva dessa posição, promove a construção psíquica do objeto inteiro (bom/mau) e conseqüentemente a interação dos afetos que lhes são dirigidos. Dialoga com Winnicott (1958), quando afirma que o sentimento de culpa está ligado ao desenvolvimento emocional e à capacidade de lidar com os conflitos ambivalentes, aquisição essencial ao desenvolvimento da vida psíquica e criativa do sujeito. A qualidade da culpa é sempre potencializada pelas frustrações, perdas ou privações sofridas pela criança durante a sua vida, pois em todas as experiências de perda, existe implicitamente uma certa dose de culpa (Grinberg, 1983).

Dessa forma, a culpa contribui para o esforço construtivo e criativo da vida. No entanto, confirma a opinião de Freud sobre a culpa inconsciente que permanece furtiva demandando uma necessidade de punição, determinando inibições, atitudes masoquistas e condenando o indivíduo a uma vida menos criativa. Essa vertente persecutória, segundo Grinberg, é a que tende a atitudes autopunitivas. O conceito de culpa persecutória pode ser utilizado para responder os questionamentos levantados pelo próprio Freud sobre a validade do termo culpa ou culpa inconsciente para se referir às necessidades de castigo.

A busca por punições está relacionada com a necessidade de aliviar as ansiedades internas. Vimos que o superego primário é ainda mais punitivo e perseguidor, formado por um objeto interno hostil. Neste sentido, o mundo externo passa a refletir esse teatro agressivo intrapsíquico, os objetos tornam-se perseguidores e a culpa permanece latente. Como o indivíduo não consegue lidar com suas ambivalências procura o castigo, a penitência como forma de alívio, ao invés de fazer o movimento de reparar o objeto.

Poderíamos levantar a hipótese, por exemplo, que quanto maior a culpa, menor será o grau de liberdade psíquica de uma pessoa? O movimento autopunitivo contínuo pode ser limitante e condicionado pela própria culpa. Por outro lado, se não houver culpa suficiente o seu grau de responsabilidade torna-se limitado. A capacidade de lidar com ou sentir culpa é um elemento constituinte e um salto para o amadurecimento emocional e das relações com o outro, no nosso caso, da relação mãe e filha.

Pensando na especificidade dessa relação, vimos que a hostilidade pode ser um recurso para separação. Os dois polos de ambivalência precisam ser elaborados, um ódio excessivo pode resultar em culpa e ser o elo de uma relação conflituosa e que se alimenta da agressividade e hostilidade de ambas. Mãe e filha, neste sentido, atam-se em uma relação sádico masoquista. Por outro lado, através da culpa, pode ser criado um vínculo de amor ilusório, um apego excessivo, mantendo a cumplicidade dessa relação? Winnicott (1948) observa, através da experiência clínica, que existem falsas reparações que não se referem à culpa pessoal do paciente, mas a que aparece pela identificação com a mãe e o fator dominante seria antes uma tentativa de reparar uma mãe deprimida e uma culpa inconsciente:

“A criança usa a depressão da mãe para fugir de sua própria, isso faz com que surjam restituições e reparações falsas em relação a mãe, o que prejudica o desenvolvimento da capacidade pessoal para restituir, pois nesse caso a restituição não se relaciona com o sentimento de culpa pessoais da criança.” (Winnicott, 1948. Pág 158)

Através desta ambiguidade identificatória entre mãe e filha, tentaremos fazer uma reflexão sobre como a culpa circula entre ambas. Nesse enredo, são muitas as facetas e os trajetos a serem percorridos, nossa intenção é explorar o que nelas leva a esse aprisionamento e à relação da culpa com ele. Separar-se do primeiro objeto amoroso não é tarefa fácil e muito menos livre de angústias. Muitas vezes o caminho aparentemente menos doloroso e livre de riscos é a manutenção dessa ligação. A capacidade criativa está ligada à conquista dessa liberdade, uma mãe precisa promover um ambiente suficientemente bom e, por outro lado, a filha precisa elaborar reparações a esse objeto materno, para que ambas possam se separar.

Freud relacionou a criatividade do adulto aos primeiros traços de atividade imaginativa na infância. Utiliza o termo em “ *Escritores criativos e devaneios*” (1908) para descrever a atividade artística e investigação intelectual como principais atividades de sublimação (Laplanche, 1996). Segundo Freud, tanto o artista criativo, quanto uma criança que brinca estão trabalhando emoções, através das fantasias. Quando adulto, o artista substitui o brincar pelo devaneio criativo. Nesse texto, ele

defende a obra literária como uma realização no mundo externo de algo que tem a ver com uma busca de resolução de conflitos internos.

Dessa forma, o impulso artístico consistiria em recriar algo que atormenta o artista em seu mundo interno. Esse movimento teria origem nas primeiras ansiedades arcaicas da criança em relação a seus desejos hostis, uma forma de lidar com sentimentos de culpa, essas críticas internas tendem a impulsionar movimentos reparadores aos objetos destruídos na fantasia, é nesse processo que a criatividade se faz necessária. É sobre essa necessidade que Winnicott (1975) fala do viver criativo e não só da criação artística em si. Relaciona-se com o estar vivo e com a abordagem do indivíduo e sua realidade externa.

O pensamento de Winnicott vai além das afirmações de Klein (1945) sobre o impulso criativo. A autora afirma que sentimentos amorosos, que convivem com impulsos agressivos, são reforçados pela pulsão de reparação e a criatividade está ligada a esta atividade. O impulso de reparar, proveniente de sentir culpa por ter ferido os objetos, é a base para a capacidade de se interessar pelas coisas. Porém na vida adulta essa capacidade vai além, influenciando o viver cotidiano, os trabalhos que realizamos e também as produções artísticas e científicas. No entanto, vimos que, se a hostilidade for muito intensa e a culpa se mantiver oculta na dinâmica intersistêmica, o impulso reparador pode ser suprimido causando inibições e interesses nas atividades.

As fantasias são a força motriz da brincadeira, o fato de serem censuradas terminam inibindo o ato de brincar e o impulso criativo. A culpa, ao contrário do sentimento de culpa, ao invés de promover reparações leva a um estado insuportável de ansiedade. O conflito ambivalente e o medo de punição levam a uma forte repressão, a luta contra essas fantasias torna-se um círculo vicioso.

O rigor excessivo do superego está diretamente ligado à culpa e pode impedir o desenvolvimento de jogos e fantasias. Esse superego é, também, alimentado pelas experiências com um objeto bom ou mal e, caso encontre, nessa relação com o objeto, rigidez e experiências que “comprovem” as fantasias agressivas, a culpa tende a ser mais resistente. Lendo Winnicott, podemos dizer que o fator pacificador dessas ansiedades persecutórias encontra-se no objeto materno suficientemente bom, o

temor de uma mãe sentida como agressora e vingativa, aos poucos, cederia lugar ao medo de perder o amor da mãe boa, esse temor da perde leva a criança a sentir a necessidade de fazer reparações.

Winnicott (1975) e Klein (1929) refletem sobre o papel da criatividade na vida cotidiana do ser humano, os processos criativos são vistos como algo que surgem no ser humano a partir do amadurecimento psíquico. Para o autor, é no brincar que a criança ou o adulto pode usufruir de sua capacidade de criação e manifestar essa criatividade. Poder ser criativo está relacionado a utilizar sua personalidade integral na descoberta de si mesmo.

Winnicott definiu a experiência cultural como uma ampliação da ideia dos fenômenos transicionais e da brincadeira. Localizada num espaço potencial entre o indivíduo e a realidade externa, portanto, a experiência criativa parte dessa interação, começando com as brincadeiras na infância. Na vida adulta o espaço potencial traduz-se em um campo onde o indivíduo projeta-se como agente: a criatividade surge na forma como ele lida com seus impulsos no ambiente. Para Winnicott (1975), amor e ódio constituem elementos desses impulsos e ambos são partes constituintes dessa relação. O indivíduo pode usufruir do uso de impulsos agressivos, convertendo em algo bom na vida real o que era dano na fantasia. Isso constitui a base do brincar e do trabalho (Winnicott, 1950).

Em contraste existe o relacionamento de submissão diante da realidade externa, em que o indivíduo só percebe a existência como algo a que ele deva se ajustar ou se adaptar. Logo, para Winnicott (1975), o existir criativamente não diz respeito somente à criação de uma obra de arte, mas diz, sobretudo, da criatividade

de uma forma mais ampla que se relaciona com o estar vivo e à percepção de que vale apenas viver, ou seja, a manutenção da vida. No caso do artista, ele se apropria da produção de suas obras para elaborar simbolicamente os elementos de suas fantasias no momento de criação e para isso precisa ser capaz de fundir impulsos eróticos e destrutivos.

A criatividade, então, pode ser vista como um desenvolvimento em uma civilização, não necessariamente em termos da evolução da arte ou da poesia, por exemplo, mas como expressões

múltiplas da realidade psíquica, que com o tempo seria mais inteligentemente servida pela habilidade artesanal de colocá-la na música, na pintura, na poesia. (Bollas, 2010. Pág 203)

A partir desses conceitos faremos uma análise de cinco performances de Marina Abramovic junto com a leitura de suas memórias, já que seus trabalhos envolvem fortemente elementos de sua vida pessoal, principalmente da sua relação conflituosa com a mãe. Sua arte funciona como um processo de elaboração da separação de mãe e filha. Em sua criação, a artista produz elementos que não foram possíveis de serem ditos ou elaborados na sua história com a mãe, mas que através de seu trabalho puderam, finalmente, sair do território de dominação materno, escapar da cilada narcísica.

Winnicott (1975), aponta a criatividade como forma de transformar as experiências de abandono, separação e perda materna. No caso da presente pesquisa, em particular, vamos investigar de que forma Marina Abramovic se utiliza do suporte artístico para ressignificar a culpa e a possível separação da mãe. Consideramos aqui uma mulher que não está associada à passividade, à reprodução, ao espaço controlado do lar ou à espera de um terceiro que seduz a filha demetriana e a arranca do território materno. A separação não é forçada, mas construção psíquica de ambas, da mãe que se ocupa de outras demandas e da filha que precisa construir sua alteridade, a partir de seus próprios desejos.

Ainda que sejam acordos constituídos dentro dessa relação, sempre vão existir angústias, ambivalências e frustrações que, talvez, recaiam como culpas por ser uma escolha exclusiva. Se Perséfone não tivesse sido ludibriada, teria ela força para se separar de Deméter sem culpas? Mas também não seria a separação entre mãe e filha sempre uma via de mão dupla?

A solidez desse laço e seu desatamento dependeria sempre de ambas, no sentido de que a mãe também precisa saber deixar a filha ir. Interessa-nos agora pensar as dificuldades dessa travessia, o elemento culpa derivado da ambivalência e sentimentos hostis que possivelmente venham caracterizar essa culpabilidade e as ansiedades diante dessa separação, a impotência, o castigo e a penitência diante de um julgamento interno que sentencia o ódio e consome o sujeito pela

culpa. A respeito do ódio e ambivalência, André Green (2004) escreve que o amor pode tornar-se facilmente a forma de ódio e este é o presságio de um laço que ninguém pode desatar. Sela um pacto de fidelidade ao objeto primário, podendo ser transferido para outros mas nunca se desliga do primeiro, apesar das aparências.

Finalmente a história e a obra de Marina Abramovic pode nos auxiliar a responder as dúvidas sobre a complexidade da relação mãe e filha, a culpa, a dificuldade de separar e a sua produção criativa como recurso para quebrar esse pacto de fidelidade com o objeto materno. Fizemos uma análise de sua produção e atuação, como um meio onde ela pode elaborar e ressignificar seus impulsos. O interessante é que podemos observar como a artista na primeira performance analisada trabalha aspectos de sua submissão à mãe que inibia sua criatividade e, conseqüentemente, o investimento em si mesma. Na segunda e terceira obra, ela reconstrói as referências sádicas e dolorosas vividas com essa mãe. Finalmente na quarta e quinta obra, analisaremos como ela consegue se libertar através de seu processo criativo revivendo situações que potencializam sua capacidade de reparar e finalmente abandonar a sombra materna.

5. Marina Abramovic: obras atravessadas por memórias

Imagem 7: Marina Abramovic e sua mãe Danica.



Fonte: arte de Iana Merisse em foto de Catherine Duret

“quanto pior sua infância, melhor sua arte”
Marina Abramovic

Marina Abramovic nasceu em Belgrado, no ano de 1946, quando os sérvios comemoravam o fim da guerra e o início do regime comunista da antiga Iugoslávia. Primeira filha de condecorados heróis de guerra e inveterados adeptos do regime comunista, responsável pela resistência armada às forças do Eixo, mesmo sem o apoio político e material dos aliados. O casal Abramovic apenas compartilhava o orgulho pela pátria, dois filhos e uma casa onde imperava uma educação rígida, disciplinar, com regras bem estabelecidas, executadas com rigor digno do mais diligente soldado. A mãe era a personificação da frieza, distante, quase indiferente. Uma mulher metódica que estabelecia regras diárias as quais, principalmente a filha, Marina, deveria cumprir com rigor. Se por algum motivo, houvesse descumprimento de algum mínimo detalhe, era punida com surras severas.

A história que Marina conhece sobre sua origem não podia ser traduzida

como a de uma filha que foi desejada pelos pais; ao contrário, em suas lembranças ela se recorda de ter sido um fardo, principalmente para a mãe. Entre pesadelos e complicações no parto, aparecem em suas lembranças de conversas com a mãe e a avó, a informação de nunca ter sido amamentada:

Na véspera do meu nascimento minha mãe sonhou que dava a luz a uma cobra gigantesca. No dia seguinte enquanto presidia uma reunião do Partido sua bolsa estourou. Ela se recusou a interromper o encontro. Só iria ao hospital depois que a reunião terminasse. Fui um bebê prematuro, o parto foi muito difícil para minha mãe. A placenta não foi expulsa totalmente. Ela entrou em sépsis. Mais uma vez, quase morreu. Precisou ficar internada no hospital por quase um ano. Depois disso, por um tempo, foi difícil para ela continuar a trabalhar ou cuidar de mim. (Abramovic, 2017. Pág 14)

A fidelidade e convicção da mãe de Marina ao partido comunista, fez com que Danica jurasse trabalhar até os últimos segundos da gravidez. Sua determinação a fez cumprir o juramento, sua bolsa estourou durante uma reunião do partido e ela foi levada às pressas ao hospital. É verdade que ela contraiu uma septicemia que a deixou doente durante o primeiro ano de vida da filha (Westcott, 2010). Marina foi cuidada por uma ama, estava subnutrida quando sua avó resolveu levá-la. A mesma se encarregou dos cuidados da neta até seis anos de idade. Era comum na Iugoslávia pós guerra que as avós assumissem toda responsabilidade pelos netos ou netas, principalmente se os pais trabalhassem.

Enquanto morava com a avó materna, Marina só recebia visita dos pais nos finais de semana. Para ela, era como se fossem dois desconhecidos que apareciam com presentes que não lhe agradavam e iam embora. Ela escutou, quando era ainda muito pequena, que não gostava de andar, a avó costumava a colocar sentada na mesa da cozinha e, antes de sair, pedia-lhe para que não se levantasse da cadeira. Ordem que Marina costumava obedecer ao pé da letra e permanecia sentada até que a avó voltasse.

“Não sei porque me recusava a andar, mas acho que pode ter alguma relação com o fato de ter sido passada de uma pessoa para outra. Eu me

sentia deslocada, era provável que eu achasse que, se eu andasse, isso significaria que mais uma vez teria de ir embora de um lugar para outro” (Abramovic, 2017. Pág 15).

E de fato foi o que aconteceu. Assim que o irmão nasceu, Marina foi levada de volta a casa dos pais e logo reconheceu para si mesma a inveja que sentia da atenção que o irmão recebia. “Como ele era menino, o primeiro filho homem, tornou-se imediatamente o predileto. Era esse o costume nos Balcãs” (Abramovic, 2017). Além de se sentir preterida, Marina lembra que na infância costumava pensar que seu nascimento tinha sido responsável pelo desmoronamento do casamento dos pais. As brigas do casal eram constantes, porém, pelo casamento, a mãe nunca a culpou, mas era sempre a culpada pelas crises de epilepsia do irmão ou quando havia algum tipo de problema com ele. Marina ouvia da mãe que a culpa era dela e os gritos sempre eram seguidos de surras e castigos pesados. Quando adulta, Marina lhe perguntou porque durante toda a vida tinha sido tão fria? A mãe respondeu que não queria que ela se tornasse uma pessoa frágil.

Passou a sentir falta da casa da avó. Conta que sua vida piorou muito depois da mudança, lembra de querer voltar porque lá parecia ser um ambiente mais seguro. Tudo era mais tranquilo, a avó seguia rituais diários que começavam de manhã e iam até o final da tarde. Lá, o dia tinha um ritmo. Como era muito religiosa, logo cedo, acendia velas para rezar, levava Marina à igreja, tomavam café da manhã e o dia corria com outros afazeres de forma sistemática.

Na casa dos pais, além da ordem, disciplina e dos castigos, ela tinha que lidar com a diferença de tratamento entre ela e o irmão e os ciúmes que alimentavam sentimentos de raiva por ele. Em uma ocasião, Marina, na tentativa de dar um banho no bebê, o afundou na banheira e, se não fosse a avó em casa naquele dia, ela provavelmente teria se tornado filha única. Mais uma vez ela foi punida com severidade, ficou roxa e com ferimentos pelo corpo.

O pai de Marina era completamente ausente, sua dedicação era exclusiva ao partido comunista. O casal conservou poucas afinidades depois que a guerra acabou. Marina acredita que depois do seu nascimento a crise aumentou. Danica costumava levar uma vida mais burguesa e menos conectada com os ideais comunistas do marido. A única coisa que ela parece ter conservado da época em que pertencia ao exército foi a rigidez e severidade com a qual educava a filha.

Assim como a avó, Danica também mantinha rituais. Todos os dias pela manhã ela enviava logo cedo, ao quarto da filha, as atribuições do dia na forma de um bilhete.

Jamais beijava ou demonstrava qualquer tipo de carinho, a filha não podia ser “mimada”. Marina sentia um desejo enorme de ser amada, o qual sua mãe jamais correspondeu, isso a deixou triste e com uma timidez paralisante. Logo desenvolveu uma ânsia por liberdade e uma obstinação teimosa, que era uma marca de sua mãe. Absorveu também o espírito da mulher heróica que derrotou os nazistas conquistando a independência do país e a sua própria. A filha reconhecia sua coragem e passou a idealizar uma mãe forte tipo heroína. Apesar da admiração, existiam sentimentos de amor, ódio e medo. Marina, ainda que burlasse algumas regras, era subjugada por um pavor constante da mãe. Costumava se esconder em um armário, mas tinha medo do escuro. Dentro dele, dizia sentir a presença de uma entidade invisível e ameaçadora.

A mãe saía para trabalhar diariamente e Marina passou a criar certa ansiedade logo que a hora dela voltar se aproximava. Tinha verdadeiro pavor de ter feito algo errado, tirado alguma coisa do lugar ou de que a ordem da casa, de algum modo, tivesse sido abalada:

“A fixação de Danica com a ordem entrou em meu inconsciente. Tinha sonhos sobre a simetria das coisas e geralmente, quando elas saíam de ordem geralmente a culpa era minha (...) Em outro sonho recorrente , eu entrava na cabine de um avião e a encontrava vazia. E todos os cintos de segurança estavam arrumados com perfeição, cada um disposto no acento da mesma forma, com exceção de um. Esse cinto de segurança desarrumado me deixava em pânico, como se a culpa fosse minha. Nesse sonho, era sempre eu que tinha feito alguma coisa para perturbar a simetria, o que não era permitido e havia algum tipo de força superior que me castigava, (Abramovic, 2017. Pág 22).

Danica castigava a filha por variadas situações e a incentivava no que dizia respeito a um único aspecto: a arte era sagrada para ela. Marina além do quarto tinha dentro de casa o seu próprio ateliê e diz ter a noção de que seria uma artista aos sete anos de idade. Depois da guerra, Danica estudou história da arte e foi trabalhar cuidando da agência do governo responsável por monumentos e obras de arte para o público e para os edifícios governamentais. Quando precisava visitar museus ou comprar uma obra para o Estado, a companhia que levava era sempre Marina, fazia

questão que a filha tivesse educação cultural.

De fato Marina se manteve firme ao sentimento que tinha desde os sete anos. Formada e pós-graduada em Belas Artes, como a maioria dos artistas, iniciou seus trabalhos com a pintura. Foi apresentada às artes plásticas através da mãe, extrema apreciadora e conhecedora desse universo. A filha passou a infância tendo contato com artistas, museus e obras. Porém, Marina nunca encontrou na pintura alguma expressão que lhe fizesse sentido, até o primeiro dia em que entrou em contato com a body art.

Esse movimento emergiu nos anos setenta, época em que já dava aulas e participava de grupos ativos de arte em Belgrado, mas ela achava a cidade extremamente conservadora nesse sentido. No entanto, sair de lá era algo impensável. Marina já tinha quase trinta anos e ainda obedecia ao toque de recolher imposto por Danica. Tinha também adquirido insuportáveis crises de enxaquecas, que a mãe também sofria. Quando chegava em casa com dor se trancava no quarto escuro com pepinos ou pedaço de carne na cabeça. Marina recorda nunca ter ouvido uma queixa ou grito de dor, essa era a determinação espartana que ela lembra na mãe e seguiu se comportando da mesma forma quando entrava com suas próprias crises.

Ela aprendeu a controlar a dor resultante das crises recorrentes de enxaquecas. Encontrou nesses rituais que, muitas vezes levavam um dia inteiro, uma forma de existir em um mundo privado e introspectivo. Se deparava nesses confinamentos, com o triunfo sobre a dor. A infelicidade que sentia em família fazia com que Marina curtisse cada vez mais esses momentos sozinha em seu quarto sem ser perturbada. Foi o início de seu treinamento para aceitar e superar o medo e a dor, a conexão corpo e mente iam tomando forma em suas produções artísticas.

Absorvida pela ideia de utilizar o corpo como forma de expressão, montou um projeto que seria sua primeira performance em 1970. Ficaria em pé na frente do público e gradualmente ia trocando peças de roupas que sua mãe costumava comprar pra ela. Saias que desciam até as panturrilhas, meias pesadas, sapatos ortopédicos, blusas brancas de algodão. Seria como vestir a própria camisa de força. Então pegaria uma pistola e como uma roleta russa, apertaria o gatilho contra sua

cabeça. Essa performance teria dois fins possíveis. A proposta foi rejeitada, ainda assim a ideia revela os embates de sua relação com a mãe. Em depoimento para seu biógrafo disse:

“Eu sonhava em matá-la. Sentia que não podia respirar. Tinha sonhos loucos nos quais estava ao lado de Hitler contra minha família e acordava suando. Tudo o que eu fazia estava sempre errado. Sempre esse ambiente terrível de disciplina. Eu precisava escapar disso. Eu queria colocar na linha todo o meu destino” (Westcott, 2010. Pág 57).

Finalmente, ainda no início dos anos setenta, consegue realizar sua primeira performance chamada *Ritmo 10*¹¹. A partir de então ela sente que seria capaz de converter energia e angústias de todo seu repertório juvenil em obras de arte, tinha descoberto seu meio de expressão. Nenhum quadro que havia pintado, nenhuma escultura que havia feito jamais proporcionou a sensação que ela sentiu naquele dia. Marina entendeu que a arte performática podia ser uma ferramenta de maior e mais intensa expressividade, um modo de expurgar traumas autobiográficos.

Ela lembra que cresceu em sofrimento e desprezo, mas quando adulta conseguiu ressignificar sua dor, atraindo, com suas performances, a atenção que não teve durante a infância. Finalmente usar o corpo significava transcender a materialidade e a própria ideia de objeto e valor da arte. Extrapola o reino da experiência insuportavelmente corpórea, trazendo elementos emocionais, medos, angústias, dor ou qualquer outra provocação afetiva que seja acionada no artista e na plateia durante a ação.

Em sua obra, ela consegue enfrentar a mãe dirigindo-se ao público. A partir de então ela, de forma quase que compulsiva, inicia um ciclo de performances intituladas com a palavra Ritmo. A palavra remete a movimento, repetição, significa uma sucessão de coisas em ordem cadenciada. Traz a tona o que vivenciou com a avó e numa casa que mais parecia um quartel militar, as coisas tinham seu tempo, sua ordem e sua forma, as coisas tinham seu ritmo. Nessas performances, de diferentes maneiras, coloca-se em situações de risco, se auto mutila ou provoca o

¹¹ Realizada em 1973 no Museu de Arte Contemporânea, Villa Borghese em Roma. explora elementos do ritual e do gesto, com o uso de vinte facas e dois gravadores de fita, a artista representa o jogo da Rússia, que consiste em realizar com uma faca, movimentos rítmicos entre os dedos abertos da mão. Cada vez que ela se cortava, pegava uma nova faca da fileira de vinte. Depois de cortar-se vinte vezes, ela respondeu a fita, ouviu os sons, e tentou repetir os mesmos movimentos, tentando reproduzir os erros, mesclando passado e presente.

público a manipular seu corpo.

Após o fim da sequência ritmo, obras mais relacionadas a temas penitentes, uma segunda série de performances foi montada pela artista. Na tradução literal para o português chamam-se *Libertando-se (Freeing)* de 1976. Marina completa uma jornada que a traria para o centro dos holofotes das artes plásticas. Após um ano, ela termina essa série com *Libertando a voz*¹².

Exatamente no fim desta série e num rompante de paixão por um fotógrafo, ela toma coragem para sair de casa. Decidida a deixar Belgrado para sempre, arquitetou um plano de fuga. Sua saída teria que ser discreta para que a mãe não descobrisse e nem tentasse retê-la. Danica, por muitas vezes, tentou impedir com sucesso que Marina saísse de casa arrumando empregos irrecusáveis. Como já era financeiramente independente, comprou uma passagem para Amsterdam só de ida, juntou o máximo de material fotográfico que pôde de seu trabalho e levou uma pequena muda de roupas. A discrição fazia parte do plano para que a mãe não descobrisse sua ideia de não retornar mais. Com trinta anos Marina não conseguia enfrentar a mãe e, por um longo tempo, quando entravam em contato, Marina dizia que sua estadia fora de casa era temporária.

Já em Amsterdam, ela se junta a Ulay, amante e parceiro de trabalho. Com ele, concebeu uma grande quantidade de performances. A parceria dos dois durou a mesma quantidade de tempo do relacionamento, 12 anos de performances que a levariam a um patamar de ícone das artes no mundo. Marina e Ulay tiveram um relacionamento intenso tanto afetivo como profissional. Nos primeiros anos compartilharam uma Van como casa, eram inseparáveis e viam um ao outro como partes de si mesmos, o que retratam de forma metafórica em uma das performances onde seguram um espelho, um de frente pro outro e durante os 30 minutos do ato eles nunca têm certeza se o outro ainda está lá, veem apenas o reflexo de si mesmos.

Em *Inspirar/Expirar* de 1977 os dois com os narizes tapados, conectados

¹² Realizada em 1976 no Centro cultural do Estudante em Belgrado. Deitada de costas, Abramovic leva a cabeça para trás, de modo que o público e a câmera vejam claramente seu rosto. Com a boca aberta, produz um grito ininterrupto, sem palavras. Primeiro soa como um pedido de socorro, depois se torna mais introvertido e, então, histérico. Frente ao público, ela testa sua força, física e mental. Sua voz falha, a respiração pesa e desaparece. O ponto de partida da obra é simples: gritar até que a voz se perca, numa investigação sobre a relação corpo/mente.

pela cavidade bucal, respiram o ar um do outro durante todo o tempo em que podiam fazer isso de forma lúcida, ou seja, até que o oxigênio acabasse. Em *Imponderabilia*, no mesmo ano, o casal se posiciona em cada extremo da porta de entrada da exibição, olhando um para o outro, fazendo com que o público seja, de certa forma, forçado a se esgueirar por seus corpos nus. As performances funcionam como uma dinâmica que contribui para que emoções possam ser vividas, um intenso trabalho prévio que presume um lugar seguro, com alguns aparatos que podem tornar essas emoções possíveis de serem vivenciadas, assimiladas e contidas. A artista usa de sua criatividade e dos recursos performáticos para ressignificar suas experiências vividas e assim foi também com o término desse relacionamento amoroso que marcou sua vida.

Os amantes: a caminhada da grande muralha de 1989 foi o título usado para nomear a última e mais longa performance que o casal fez juntos. Cada um daria início a caminhada a partir de diferentes extremidades da construção chinesa. Por três meses, os dois caminharam por terrenos íngremes e rochosos até que se encontraram em um determinado ponto da muralha. O encontro marcou o fim do relacionamento e da parceria de Marina Abramovic com Ulay. Os quilômetros caminhados solitariamente e as dificuldades que ela encontrou no caminho fizeram com que ela se permitisse viver uma experiência que associou a algo tipicamente humano, algo muito mais dramático que o rompimento de dois amantes, a constatação de que sempre se estará realmente só, não importa o que se faça ou com quem se relacione (Abramovic, 2017).

A *performance* se traduz nesse processo de libertação, transformação, passagem ou como algumas vezes ela recorda: uma forma de exorcizar demônios. Se livrar de algo ruim que atormenta, quase uma analogia ao ritual de exorcismo no catolicismo que consiste exatamente em expurgar do corpo algo ruim, demoníaco que angustia. O que realmente queria Marina tirar de si mesma? Ela termina por trazer em suas *performances* essa estética ritualística penitente, com simbolismos que representam memórias autobiográficas e busca, no momento da teatralização, lutar contra seus demônios.

Com o fim de mais um ciclo, Marina retoma seu trabalho solo sem abandonar a base fundamental de suas *performances* que têm a ver com disciplina, rigor e sacrifício. Agora, a partir de outra perspectiva, propõe uma relação de voyeurismo,

sugerindo a importância do olhar do público para a artista. Na troca, durante o ato performático, o olhar e as reações da plateia viriam a fazer parte da conclusão de sua obra.

Em a *Casa com vista para o mar* de 2002, a artista sérvia estabelece o observar do espectador como princípio fundamental. Essa *performance* passava por episódios ritualísticos pois implicava ficar 12 dias em silêncio sem comer nada enquanto o público se sentava por horas a observá-la, algumas vezes retornando a galeria em outros dias. Marina ia elaborando um método próprio de concentração e controle do corpo. Esses rituais precisavam se completar tornando suas obras significativos momentos de passagem. Seja em *Esqueleto Nu* (2002), que lida com a morte, ou *Mulher na chuva* (2005), contemplando um ritual Balcã de fertilidade, ela sempre estava evocando situações que, de alguma forma, atravessaram sua vida.

Em 2010 nos 30 anos de seu trabalho, Marina ganhou uma retrospectiva no MOMA (Museu de arte moderna de Nova York) e recebeu centenas de pessoas durante a apresentação de: *A artista esta presente*. Peça emblemática da reciprocidade da artista com o público e da efemeridade de sua obra, que só pode existir naquele espaço e tempo. Finalmente, 5 anos após a morte de sua mãe, Marina resolve transcender os espaços das galerias e institutos de arte para usar o teatro como palco, num ritual definitivo de passagem, montando, talvez uma de suas mais grandiosas *performances*, chamada *Vida e morte de Marina Abramovic* (2012), na qual ela rememora com uma estética surrealista passagens de sua infância e principalmente de sua relação com a mãe e de como, após sua morte, ela pode se tornar finalmente uma mulher livre.

5.1 Performance e ritualidade: sentir as emoções, transformar as emoções

Imagem 8: a arte tem que ser bela



Fonte: Ilustração Iana Merisse

Marina (2017) costumava descrever as sensações causadas em suas *performances* como fortes, míticas e exaustivas. Relacionando-as à saga de Sísifo, empurrando a rocha morro a cima. A narrativa mítica grega contempla um episódio de punição. Sísifo, por transgredir a ordem dos deuses, é condenado a empurrar uma pesada rocha até o topo do morro, lá chegando, a rocha tornava a cair e ele começava tudo de novo, rolando a pedra pela eternidade. O castigo e a punição fazem parte da história social do Ocidente como forma de controle, mas também como um caminho de libertação, a exemplo dos rituais de penitências, sacrifícios e outras práticas de ascensão religiosa, tanto ocidentais como orientais.

A submissão da artista à dor e ao risco de vida a conecta diretamente às experiências vividas com a mãe. Sua obra reconstrói essa relação no espaço e tempo, através das lembranças de uma infância dolorosa e de uma mãe que a espancava. Nas performances ela pôde finalmente ressignificar essa dor. Sua arte

se transformou na garantia de sua sanidade, ferramenta das inúmeras possibilidades para além da expressão da artista em querer comunicar-se, configurando como um destino possível de sublimação.

A expressão da sua arte traz, como essência, a disciplina, a dor, os sacrifícios, a ordem, os limites do corpo e da mente. Parte de seu trabalho reconstrói com intensidade e rigor metódico sua história de vida ou, ao menos, situações que ela vivenciou durante a infância. O autoritarismo materno era justificado, segundo a artista, como forma de evitar que a filha fosse frágil demais. Marina procura em sua obra uma forma de libertar-se dessa potente figura materna, trazendo em suas performances uma estética de representação de seu esforço de ser, confrontando nesses espaços elementos simbólicos que se referem à mãe. Os limites corporais a que Marina se submete em sua obra refletem também sua busca em ser a fortaleza que a mãe desejou.

Sua biografia e suas memórias, tanto físicas como afetivas, são indissociáveis de suas peças. É evidente em sua primeira série de performances a sequência de situações autobiográficas, que vão desde o título das obras, às situações que a artista se coloca, ao material exposto e, porque não, aos próprios sentimentos que elas evocam. Há nisso tudo sempre um pouco dela mesma. Mas o que necessariamente ela deseja transformar? Libertar-se de que ou de quem? É possível que suas performances funcionem como elaboração de elementos emocionais ainda não dotados de significados. Mesmo quando não estava envolvida com o trabalho, ela procurava no isolamento, nos jejuns e outros rituais de sacrifício do budismo uma forma de transcender:

No momento em que se entra nesse outro estado mental, uma energia ilimitada é acessada, uma situação na qual se pode fazer qualquer coisa que se queira. Você deixa de ser aquela versão de você mesma com todas as suas limitações (...) Quando esse tipo de liberdade acontece é como se a pessoa estivesse conectada a uma consciência cósmica. Como eu logo descobriria, é a mesma coisa que parece acontecer em todas as boas performances: você se encontra em uma escala maior; já não há limites (Abramovic, 2017. Pág 202).

Suas performances funcionam como atravessamentos onde suportar a dor,

até um limite extremo, se torna uma espécie de trajetória de libertação. Uma prática, inclusive, que perpassa nossa cultura desde nossos ancestrais. Portanto, a relação que a artista faz com rituais religiosos é completamente pertinente neste sentido. Em *O Processo Ritual*, Victor Turner (1974), traz um estudo antropológico sobre eventos ritualísticos e aponta a importância desses atos performáticos para transformações de indivíduos. A teatralização e dramatização dão lugar a uma criatividade que ultrapassa normas vigentes e, exatamente por isso, se torna uma experiência potencialmente transformadora. As *performances* de Marina também se encontram em um campo que transcende as normas, no momento em que ela se machuca, deixa-se machucar e quebra certas regras sociais, o espaço das galerias onde se apresenta torna essas transgressões possíveis.

Chega a um ponto de abstração no qual o comportamento e a atitude extrapolam normas culturais, na maioria das vezes, o artista, torna-se elemento fundamental, porém em certas ocasiões o público também é convidado a fazê-lo. Finalmente, segundo Josefina Alcázar (2014), a performance busca estreitar a relação entre arte e vida, um lugar que permite aos sujeitos se expressarem, converterem suas vidas em uma criação, tomando a si mesmos como suporte artístico. A performance nasce na segunda metade do século XX, como uma ruptura urgente quebrando a concretude e a concepção de arte como criação de objetos. O importante é o presente, o momento, a experiência e o que foi vivenciado durante a ação. A arte passa a não existir mais como algo material, permanente que pode ser negociável ou exposto.

É importante salientar um aspecto interessante na obra de Marina Abramovic, um conceito que a torna singular entre outros artistas do movimento que é a conexão e participação do espectador. Canevacci (2014), ao situar a obra de Marina Abramovic, associa sua *performance* a outras vanguardas da história da arte por terem rompido não apenas com a materialidade, transformado e quebrado o mercado das artes e das instituições, mas, principalmente, por terem transformado a relação com o espectador, abandonando a passividade diante de uma obra pré concebida e propondo a “ativação do público”, que é convocado a ser convertido em co-criador.

Para Marina, o relacionamento com a plateia é fundamental e a forma como ela se expressa em sua obra termina por envolver o espectador seja por empatia, identificação, voyeurismo ou até mesmo certo sadismo, quando, em algumas obras se

fere ou se deixa ferir pelo público. É interessante notar que o conceito da arte performática conecta-se, ao menos nesse ponto de vista, com a Psicanálise que também não deixa de ser relação, expressão, elaboração, criação e transformação. A escolha por pesquisar e conectar as obras de Marina Abramovic com conceitos psicanalíticos parte, em princípio, da sua história biográfica a partir de suas memórias escritas e fundamentalmente do aspecto sedutor de sua obra.

A leitura que fazemos é o momento da performance como um retorno à memória no sentido de ressignificá-la. No momento em que chama o público para participar, propõe também uma experiência estética na qual aquelas pessoas podem, junto com ela, serem envolvidas no momento performático. A experiência proposta pela artista traz o espectador para obra, podendo transformá-la e ser transformado por ela. Essas experiências não dizem respeito apenas a ações a que o corpo da artista está submetido ou o que o público se propõe a fazer com ele, mas a performance como um momento de ressignificações psíquicas: um olhar da artista que volta para o próprio interior e usa o corpo como suporte, possibilitando problematizar sua memória e emoções. Ela traz em sua obra aspectos de sua vida que levam a atravessar limites emocionais, o que parece ser intrínseco ao movimento.

O compromisso social; é um eu que conecta a esfera privada com o espaço público, um eu projetado para a comunidade, um eu com projeção estética. O entrelaçamento com interno com o social cria novos códigos na linguagem do eu. A partir de seu corpo, a artista questiona e problematiza a identidade, a memória, as emoções e os limites físicos, tanto quanto os emocionais (Alcázar, 2014. Pág 2)

Além disso, pensamos que a ideia de participação e compartilhamento conduz, tanto artista como público, a partilharem dessa história e essa estrutura relacional amplia a noção de performance para além de algo a ser apenas contemplado. Como tão bem definiu Regina Melim (2008), usando o conceito de “espaço de performance”, traduzindo exatamente esse momento de criação e experiência conjunta, nesse lugar e tempo onde se relacionam criador, obra e espectador.

O *espaço de performance* abrange o momento do encontro entre espectador e obra, nesse caso a artista. Essa relação potencializa a criação de uma estrutura de

interação que se estende além da admiração de uma obra, mas do público como participante dela. Vislumbramos a concepção de um momento relacional único, capaz de promover transformações psíquicas. Não podemos deixar de conectar esse conceito ao de *campo analítico* que busca traduzir os fenômenos transformacionais que acontecem no *setting* analítico.

O termo cunhado por Madeleine e Willy Baranger (1961) e trabalhado por Ferro (2011) busca descrever o espaço e o momento em que acontece a análise como local gerador de uma experiência emocional da dupla, paciente e analista. Um campo dinâmico no qual esses autores definem uma situação específica que, sem as partes dentro desse espaço, seria ininteligível. As performances de Marina constroem as dimensões de espaço e tempo que vão delimitar uma moldura que dialoga com a situação analítica e a ideia de campo em que as subjetividades, naquele momento exato, transformam e se deixam transformar.

Antonino Ferro traz a noção de campo para o “lugar de multipotencialidade do analista e paciente e todos os mundos a partir desse encontro, um campo em permanente transformação, uma vez que um rompante ganha vida através dos mundos”, um encontro entre paciente e analista no *setting* (Ferro, 2011).

Portanto, o espaço performático, em analogia ao processo analítico, reproduz uma situação, um espaço, que proporciona experiências transformadoras tanto à artista quanto ao seu público. Trazemos, então, o termo *campo performático* para traduzir o momento exato em que as pessoas envolvidas nas performances passam por experiências transformadoras, onde as relações simbólicas ocorrem. A arte de Marina urge de uma necessidade de simbolizar suas emoções, um trabalho que consiste em consertar aqueles teares que não funcionam (Ferro, 2011). Uma forma de elaborar uma culpa que não promove um sentimento reparador que ajude no movimento da separação, a performance tornou-se um campo onde ela pode vivenciar suas emoções e as transformar.

O termo *performance* deriva do francês antigo *parfournir* que significa: “completar” ou “realizar inteiramente”. Refere-se, justamente, ao momento em que o ato acontece se completando através de uma experiência vivida. Marina durante boa parte da vida buscou nesses diversos rituais experiências de libertação e transformação, em sua obra é possível observar a analogia com ritos de passagens,

algo que está em nossa sociedade desde os primórdios e funciona como experiências de transição.

Retornando Victor Turner (1974), a importância dos eventos ritualísticos, nas diversas sociedades já estudadas por antropólogos, não pode ser medida ou mensurada, sendo fundamentais para a dinâmica da comunidade. Suas propriedades simbólicas são um fértil terreno de transformação ou afirmação de uma ordem vigente. Pensamos que essa é também a essência da obra de Marina Abramovic, provocar, sentir, transformar e sermos transformados por essas experiências.

É sobre o potencial das ritualidades e de transformações que Canevacci (2014) também explica a obra de Abramovic como uma relação dialógica entre a alteridade da artista e a alteridade dos outros. Sua obra possibilita mudanças que surgem também desses encontros, uma mudança que é estética, no momento em que o sujeito se vê diante de uma obra e percebe que está mudando, que sua identidade já não é mais a mesma, como se fosse capturado por esse evento e deslocado para outro contexto. Para o autor, a arte modifica a identidade ou não é arte. Nesse sentido, a arte performática se aproxima bastante de um ritual por ser algo que envolve uma série de atos simbólicos realizados no momento específico pela artista.

As afirmações de Canevacci (2014) dialogam de forma surpreendente com Bollas (1992), que narra como essas experiências estão conectadas com a busca pelo objeto transformacional, a busca pelas experiências das primeiras relações com o objeto materno que, um dia, foi experimentado pelas crianças não como um objeto, mas com um processo que transforma e estrutura o psiquismo. A memória das experiências com esse objeto passa a ser perseguida na vida adulta, tornando-se uma busca sem fim, através da expectativa de futuramente reencontrar algo que reproduza essa experiência inerente ao passado. A busca do adulto por transformações constitui a memória desse primeiro relacionamento, essa procura pode ser por um lugar, um evento ou uma ideologia. Alguma coisa que prometa promover a transformação do próprio self.

É principalmente a partir da ideia do momento estético, aquele em que a pessoa é abalada por uma experiência, e da transformação, que pensamos em fazer a conexão com o trabalho de Abramovic e a teoria de Christopher Bollas que se refere ao objeto transformacional. Suas performances podem ser relacionadas a um

encontro, para ela e para o público, com esse momento que se materializa no espaço e tempo proporcionando aquisições transformadoras para esses sujeitos. O autor diz compreender a representação do ser de alguém por meio das relações de objeto e de como essas relações estão constantemente nos transformando, não apenas com palavras, mas em presença, em momentos vividos, em contemplação estética.

O momento de contemplação, que se faz no *espaço performático* (Melim, 2008), produz as experiências transformacionais da artista e do espectador, e, de acordo com Canevacci (2014), as modificações das identidades são o fenômeno que mais se aproxima de um conceito sobre arte. Quando falamos dos trabalhos de Marina, observamos que seus desempenhos criam espaços de possibilidades que, aliado ao momento performático do encontro artista/espectador, se aproximam do conceito de campo de Antonino Ferro (2011).

O espaço performático, com suas ações e cenários, seria uma dinâmica facilitadora na elaboração de impactos emocionais (Ferro, 2011) que não puderam ser vivenciados no processo de separar-se da mãe, no libertar-se do potente objeto materno com o qual ela se relaciona? Esse espaço traz uma estética de representação de seu esforço de ser, confrontando nesses espaços elementos simbólicos que se referem à mãe. Os limites corporais a que Marina se submete, de dor e sacrifício, refletem também sua culpa, que durante um tempo condenou qualquer forma de conflito com a mãe e a manteve conectada a ela.

Trabalharemos as obras selecionadas na ordem cronológica de suas apresentações. Dessa forma, a narrativa da elaboração da culpa e o caminho que ela constrói até a libertação da figura materna se torna mais claro. Buscamos, em um primeiro momento, analisar a culpa como parte do aprisionamento à mãe, as penitências e os sacrifícios que fazem parte dos rituais das primeiras obras, como processos simbólicos de elaboração de suas fantasias. Já na obras seguintes é possível analisar transformações na sua relação, tanto com o público como com a mãe. Na análise temporal de suas performances, fica evidente como seu trabalho torna-se uma ferramenta importante de elaboração para seus conflitos e como esse movimento também muda sua arte.

Adiante faremos a análise de *Ritmo 5* em que ela constrói um cenário com elementos simbólicos que fazem referência à mãe e os utiliza para se machucar. Em

Ritmo 0 provoca situações em que as pessoas a castigam, na sequência em *Art must be beautiful/ Artist must be beautiful* repete em voz alta críticas que ouviu da mãe enquanto se machuca com uma escova de cabelo. Na obra, *A artista está presente (2010)*, valoriza o olhar do outro e levanta questões sobre a importância desse olhar para ser reconhecida. Finalmente, em *Vida e morte de Marina Abramovic (2012)*, uma espécie de peça teatral, a artista interpreta ela mesma e a mãe, uma forma de rito de passagem que ela concebe logo após a morte de Danica.

6. Ritmo 5: A estrela de cinco pontas

Imagem 9: Centro cultural estudantil. Belgrado, 1947 (uma hora e meia de duração)



Fonte: Nebojsa Cankovic. Sean Gallery, Nova York

A partir de suas memórias escritas e, fundamentalmente, do aspecto sedutor de suas performances, a artista usa o momento da performance como um retorno à memória, no sentido de ressignificar emoções que não puderam ser vividas em sua relação com a mãe. Emoções que de alguma forma precisaram ser evitadas e permanecem no inconsciente, com reflexos em seus comportamentos, como no da culpa e da necessidade de castigo que discutiremos a partir de Ritmo 5.

Nesse trabalho, realizado no Centro do Estudante de Belgrado, a artista armou no chão uma estrutura de madeira com o formato de uma grande estrela de cinco pontas, símbolo do partido comunista iugoslavo. Cortou parte dos cabelos, cortou as unhas e jogou tudo na estrutura da estrela, ateou fogo, dirigindo-se lentamente para o centro e deitou no espaço interior. As pessoas ficaram assistindo a artista ser tomada pela fumaça preta que ia invadindo com cada vez mais intensidade o centro da estrela. Só perceberam que havia algo de errado quando parte das chamas atingiu a

perna da artista, então algumas pessoas da plateia se levantaram para socorrê-la e a performance foi interrompida.

Decepcionada com a intervenção e interrupção da performance, Marina decide que um dos pré-requisitos para seus próximos trabalhos seria manter o controle para não perder a consciência, também deveria trabalhar melhor seu corpo para poder controlar sua arte. Quando escreve suas memórias, recorda-se dessa obra como uma analogia à sua infância:

“A estrela era o símbolo do comunismo, da força repressora na qual eu havia sido criada, a coisa da qual eu estava tentando escapar, mas era também muitas outras coisas, um símbolo envolto em mistério por seitas e religiões antigas, uma forma detentora de poderoso poder simbólico. Ao utilizar esses símbolos no meu trabalho estava tentando entender o significado mais profundo deles” (Abramovic, 20017. Pág 80).

Também ficaram marcadas em suas memórias a impressão da mãe sobre essa performance. As reações de Danica sobre o trabalho da filha não foram positivas e sua opinião teve grande impacto sobre Marina que, de certa forma, ainda estava sob seu domínio. Apesar de ter tido coragem de montar essa performance havia bastante receio em contrariar os planos profissionais que sua mãe havia feito. Danica tinha apresentado o mundo das artes à Marina e conseguido um emprego para ela como professora do Instituto de Belas Artes de Belgrado, e sua expectativa era de um futuro acadêmico brilhante para filha. Apesar de Marina ter segurança profissional e financeira, ainda morava com a mãe e obedecia suas regras, dentre elas, o rigoroso toque de recolher.

A performance em questão significava para a mãe um despudor contra o partido comunista, a família e a integridade física da filha. Danica era fiel ao Partido, ostentava o broche da estrela de cinco pontas na lapela de seu uniforme e essa era uma imagem viva na memória de Marina. A preocupação materna estava associada também a uma possível repercussão negativa que essa obra podia causar tanto no Partido, como na carreira acadêmica da filha. De fato, os jornais de Belgrado não reconheciam suas performances como arte, consideravam seu trabalho como devaneio exibicionista de uma masoquista. É verdade que era também tudo isso, mas faltou sensibilidade aos críticos para uma compreensão além do óbvio, entender o

que estava nas entrelinhas.

Se por um lado suas apresentações repercutiam tom de afronta, por outro, esse tom justifica-se pela dimensão simbólica dos elementos que tinham ligação com sua mãe e, conseqüentemente, com o regime político vigente. Os conflitos presentes na relação das duas aparecem na obra através dos elementos usados pela artista e do lugar que seu corpo passa a ocupar nesse espaço. O sufocamento pela fumaça negra que sai da estrela, remete não só ao partido mas a uma mãe sufocante que a cerca, paralisa e retira sua liberdade. A tal “força repressora da qual ela tentava escapar” era a mãe representada pela estrela em chamas que a consumia, o símbolo de força e poder pelo qual ela se sentia subjugada.

Marina constrói de forma simbólica sua relação com o objeto materno: uma mulher poderosa que ela admirava e temia ao mesmo tempo e da qual ela precisava se desprender. Através das performances ela revive os castigos e a dor, necessitando atravessar simbolicamente essas emoções na busca de entender seus significados. Os críticos referiram-se a um “devaneio masoquista”, é exatamente esse devaneio penitente que manifesta a culpa latente, incapaz de ser elaborada. O medo da poderosa figura materna que julga e pune as fantasias hostis da filha, fazendo com que permaneça conectada a ela. Na incapacidade de enfrentar a mãe, Marina constrói nos seus atos a repetição simbólica de elementos dessa relação que, de outro modo, não poderiam ser administrados.

A culpa incapaz de ser elaborada é consequência dessa porção de agressividade suprimida. Tanto Klein (1948), quanto Winnicott (1950) concordam que a transformação da agressividade em culpa é um processo importante no desenvolvimento emocional, sendo o principal propulsor da capacidade de fazer reparação. Por outro lado, ambos, também entendem que o aspecto quantitativo da culpa pode ter conseqüências no amadurecimento emocional.

Se a culpa permanece inconsciente ela se manifesta através da necessidade de punição que tende a se renovar, pois a culpa continua latente. A tendência é que as ações se repitam regularmente e que a necessidade de ser punida se manifeste por caminhos diversos inclusive por vias penitentes, masoquistas. Marina recria nessa

obra um campo¹³ onde é possível reestabelecer contato com suas fantasias agressivas relacionadas à figura materna. Na performance em questão, ela caminha em direção à estrela e já no centro da estrutura coloca fogo, criando uma barreira em chamas que a aprisiona.

Marina percebia que toda dedicação da mãe sempre foi ao partido, que era sempre preterida por ele. As paredes de fogo que formam a estrutura da estrela impedem sua liberdade e a sufocam, assim como se sentia sufocada pela autoridade materna. O ato de deitar e ficar imóvel é sua incapacidade de enfrentar essa estrutura/mãe que a consome e não acolhe. A artista coloca-se novamente no lugar da dor e revive os castigos. Neste auto sacrifício, o fogo é o combustível que ela procura para consumir a culpa que a aprisiona. Essas suas atuações abrem um campo no qual ela pode dar vazão às suas agressividade e hostilidade reprimidas pela autoridade materna interna e externa.

Há em sua infância e na história de seu nascimento uma potente agressividade relacionada à Marina. O risco de vida da mãe, o parto, a deterioração do casamento dos pais, o abandono e o desprezo em relação ao irmão possivelmente fizeram parte de suas fantasias hostis em relação à mãe. Somado a esse sentimento de que ela era a causa de muitas coisas ruins, vinham as punições que recebia. Era como se de fato sua raiva e agressividade causassem um mal, os castigos da mãe corroboravam suas fantasias agressivas e esses elementos alimentavam sua culpa.

O ódio, que ela sentia a cada momento de frustração com as atitudes de Danica, só potencializava suas fantasias agressivas. O medo de retaliação era corroborado quando apanhava e a culpa potencializada quando ouvia da mãe que ela tinha “arruinado” seu casamento e era responsabilizada pela doença do irmão. A raiva e a dor de Marina, assim como resgata Halberstadt-Freud (2001) no mito de Electra, podem corresponder a falta do olhar e atenção da mãe, essa é uma injustiça que muitas filhas reivindicam. Marina nunca chegou a enfrentar a mãe e só questionou a sua dureza quando sua mãe estava no hospital, perto de morrer. Talvez, quando criança realmente acreditasse na potência de sua agressividade.

¹³ Nos apropriamos aqui do conceito de campo analítico de Madeleine e Willy Baranger (1969) para falar do espaço da performance como o campo que se estrutura dentro de um enquadre funcional. As dimensões de espaço e tempo da performance delimitam esse enquadre, fabricado pelos demais elementos que o constituem.

Por ser responsabilizada por tanta “tragédia” Marina sentia que, quando pequena, suas fantasias tinham um certo poder. Houve uma fase em sua infância na qual se recusou a andar. Ao se lembrar do episódio, conta que é possível que a recusa tivesse alguma relação com o fato de ter sido passada de uma pessoa para outra e se voltasse a andar teria que mais uma vez ir para outro lugar (Abramovic, 2017). Ela sabia que suas ações e pensamentos tinham consequências, é possível que associasse a inveja que sentia do irmão aos ataques de epilepsia que ele sofria, após os quais, a mãe lhe batia dizendo que a culpa era dela.

O ambiente pouco hospitaleiro e a severidade materna, somadas à sua agressividade interna, montaram um cenário propício para as ansiedades decorrentes do medo de punição. Vimos em Klein (1928) e Kristeva (2002) que as primeiras identificações com o objeto materno coincidem com as tendências sádicas orais de destrutividade relacionadas à mãe e são responsáveis por uma dose de ansiedade e medo do superego materno. Essas angústias resultam na formação do próprio superego da criança, com caráter punitivo e repressor transformando boa parte da agressividade em culpa. Se as fantasias agressivas da criança encontram um objeto materno que forneça provas do poder de sua destrutividade, a culpa potencializa e na falta de um ambiente suficientemente bom que promova possibilidades de reparações, só restam sofrimento e necessidade de castigo.

Era esperado que Marina aguentasse os castigos e punições sem se queixar. “De certo modo, acho que minha mãe vinha me treinando para ser uma soldada com ela” (Abramovic, 2017. Pág 21). Ainda recorda que a mãe se gabava sobre os comunistas serem durões e determinados, lembra que a mãe se orgulhava de jamais alguém tê-la ouvido gritar. Marina orgulha-se dessa determinação, da obsessão por disciplina e ordem que, acredita, “penetraram seu inconsciente”. Recorda o sentimento de medo da mãe e de como ele ocupava suas fantasias. Tinha sonhos recorrentes em que era castigada por uma força superior. Um episódio retratado em sua biografia descreve a “presença” de uma certa “entidade” punitiva:

(...) tal como a mãe, Marina tinha medo de escuro. Ela sempre sentira a presença de uma “entidade” invisível e ameaçadora quando estava sozinha. Para manter a tal entidade a distância, ela andava até uma pessoa imaginária. O lar da entidade, supunha, era o guarda-roupas da mãe, que continha os elegantes casacos engomados, a maioria dos quais bege ou púrpura (Wesott, 2015. Pág 37)

A entidade invisível e ameaçadora é uma analogia ao superego materno internalizado por Marina. O medo da mãe e a ansiedade ante a ameaça do castigo relaciona-se com o superego rígido formado ao espelho do objeto materno, na cultura militar de sua família e no regime comunista sob o qual ela cresceu. Queimar a estrela de cinco pontas em sua performance também significa, de forma simbólica, romper com tudo isso, perturbar a simetria das coisas.

Marina, através de sua *performance*, encontra uma ferramenta de maior e mais intensa expressividade, um modo de expurgar traumas autobiográficos. Se na relação real com mãe a artista não conseguia confrontá-la, era pelo simbolismo presente em sua arte que ela podia rivalizar com ela. A submissão da artista à dor, ao risco de vida e à conexão com os espectadores a vincula diretamente às experiências vividas com a mãe. Sua obra reconstrói metaforicamente essa relação no espaço e tempo, através das lembranças de sua infância dolorosa e de uma mãe que lhe impunha disciplina e punição.

Os jornais de sua cidade não estavam de todo equivocados quando comentam que sua arte é fruto do devaneio exibicionista de uma masoquista. O que passou em branco foi exatamente a tentativa de aprofundar as críticas sobre a *performance* e o que representam todos esses elementos vivenciados pela artista. Porque ela precisa sentir dor, se colocar em risco e fazer com que as pessoas assistam?

Além da simbologia material representada no cenário que Marina elabora sua *performance*, também é possível interpretar as ações que ela realiza no espaço. Esse instante compartilhado pela artista e audiência talvez seja o que há de mais profundo, a expressividade e conectividade dentro da dimensão do espaço e tempo performático que só acontecem naquele momento. As ações executadas pela artista representam junto com a montagem, elementos simbólicos que acionam tanto as reminiscências da artista quanto os sentimentos do público que assiste, por envolver o corpo e a subjetividade. Mais do que qualquer outra manifestação artística suas obras apresentam traços autobiográficos.

As chamas são fortes o suficiente para elevar a temperatura, esquentando seu corpo. A fumaça é intensa a ponto de consumir o oxigênio e levar a artista ao desmaio, o que só é percebido pela plateia depois que a chama a alcança. A dor, a penitência e o castigo que a artista impõe a si mesma, colocando-se nesta situação são

contemplados pelo público, ou seja, é algo exteriorizado por ela. Esse masoquismo exibicionista explorado pela imprensa é expressão de uma culpa latente que, na impossibilidade de ser elaborada, lhe impõe repetidamente situações de castigo.

A repetição tem a ver com a palavra ritmo, que também quer dizer movimento, significando uma sucessão de coisas em ordem cadenciada. Traz a tona aquilo que a artista viveu em uma casa que mais parecia um quartel militar, onde as coisas tinham seu tempo, sua ordem e seu ritmo. Ao performar essa obra Marina simbolicamente também traz a questão do autosacrifício do povo pelo Estado, identificando-se com o heroísmo da mãe, conforme o contexto de sua infância. Ela transfere sua subjetividade para a arte, o material artístico é seu corpo, seus sentimentos e sua dor produzindo as experiências que envolvem sua obra. Atravessar a dor tinha a ver com libertar-se, passando por uma série de sacrifícios, aliviar a culpa através da autopunição.

A culpa se manifesta durante a performance por vias masoquistas. Quando escreve em 1924, *O problema econômico do masoquismo*, Freud esclarece que, nas pessoas em que prevalece a necessidade de castigo, a culpa permanece muda, alimentando a punição, um sofrimento passivamente vivido. Essa é a ligação de Marina com seu objeto materno: as punições que recebia da mãe se mantêm vivas, a culpa desvia sua própria agressividade reconectando-a com suas memórias afetivas e corporais, na impossibilidade de transformar sua dor em separação.

Marina sabia que a dor era algo que a mãe admirava, ao narrar os episódios sobre as terríveis enxaquecas que Danica sofria, e que ela viria a sofrer depois, quando recorda que era esperado que ela aceitasse as punições sem se queixar. Em suas memórias lembra que nunca ouviu a mãe falar sobre as dores de cabeça ou jamais se queixar delas. Quando passou a ter suas crises, que duravam um dia inteiro, ficava deitada na cama, levantando-se para ir ao banheiro vomitar e defecar ao mesmo tempo. Durante alguns episódios recorda:

“Eu me acostumei a me deitar em perfeita imobilidade em certas posições, com a mão na testa, ou com as pernas perfeitamente retas, ou ainda com a cabeça inclinada de certo modo que pareciam amenizar ligeiramente minha agonia. Foi o início do meu treinamento para aceitar e superar o medo da dor “. (Abramovic, 2017. Pág 29)

Há uma evidente identificação com a figura materna e uma tentativa de chamar sua atenção, através da dor, ao mesmo tempo em que ela abre mão de sua alteridade e cultiva o sofrimento para se manter conectada a mãe. Esse perfil avesso a um cuidar mais amoroso, faz com que desde os primórdios essa relação nutrisse as fantasias sádicas e conflituosas da filha. Para Klein (1946), a realidade predominantemente insatisfatória e frustrante reforça fantasias sádicas, que, por sua vez, reforçam o medo de retaliação materna. Marina sentia falta da atenção da mãe, mas o que conseguia vivenciar dessa relação eram as angústias geradas pelo medo de ser castigada.

Em *Inveja e Gratidão* (1957), Melanie Klein considera que a necessidade de obter a evidência do amor materno está fundamentalmente enraizada na ansiedade. Concomitante a experiências felizes, ressentimentos inevitáveis reforçam conflito inato entre amor e ódio, neste caso experiências de rejeição parecem ter sido uma constante. Ainda de acordo com Klein (1957), as circunstâncias externas desempenham um papel vital desde o início da vida, as dificuldades no nascimento, rejeições e frustrações fazem com que a relação com o objeto materno se inicie em grande desvantagem remetendo a consequências na capacidade de experimentar fontes de gratificação e internalizar um objeto suficientemente bom.

Desse modo, a tirania materna só alimenta um superego sádico que encontra respaldo nas experiências com a realidade. Marina lembra de episódios nos quais sentia uma profunda inveja do irmão, coloca em prática essa rivalidade em uma tentativa frustrada de afogá-lo em uma banheira. Levou uma surra que ficou marcada em sua memória, deixou hematomas profundos em seu corpo e nas constantes vezes em que era culpada pelas crises de epilepsia do irmão, como se de fato sua agressividade tivesse um poder sobre as pessoas. A mãe quando a punia corroborava suas fantasias agressivas e, conseqüentemente, sua culpa.

Ela encontra a resposta da potencialidade de seus desejos destrutivos nas acusações da mãe. Para Klein (1948), uma mãe autoritária, agressiva e exigente, nutre fantasias que irão alimentar o superego da criança, aumentando as ansiedades e os sentimentos de culpa em relação a esses desejos. Nesse processo, a culpa pode se caracterizar por um tom persecutório exigindo punições, uma culpa arcaica que veda o caráter agressivo dos desejos como forma de defender os objetos externos e termina

por encontrar alívio diante das punições, autosacrifício e penitência.

Nessa relação entre mãe e filha, houve uma sucessão de fatores que contribuíram para que ela fosse conflituosa. O não desejo pela gravidez, a falta de demonstração de carinho da mãe e os constantes castigos, tanto físicos como psíquicos, contribuíram para criar um cenário muito mais hostil que harmonioso, Marina não encontrava neste ambiente algo que contivesse sua agressividade. Freud, quando escreve sobre *Feminilidade* (1933), afirma existir nesse vínculo, desde os primórdios, um campo impregnado de amor e ódio e que a hostilidade pode ser um recurso para que a filha se desligue da mãe. Klein (1928) completa que essa hostilidade é reeditada durante toda a vida, ou seja, há um componente hostil, porém é preciso o elemento suficientemente bom para que o conflito ambivalente seja suportado.

Segundo Winnicott (1963), a mãe ambiente desempenha um papel para que as circunstâncias dessa ambivalência sejam favoráveis. Uma mãe tirânica e ameaçadora favorece os sentimentos hostis da filha. Além de todo contexto familiar e cultural onde Marina cresceu, dentro de uma casa de militares num país em plena ditadura, as lembranças que a artista tem da cidade também são pouco acolhedoras. O supereu como sede da auto-observação, da consciência moral, tem a ver com a transmissão desses valores e tradições familiares que se perpetuam entre gerações. Tudo isso reverbera na vida afetiva de Marina e é elemento importante para entendermos a culpa em sua obra.

Neste sentido, a culpa parece se manifestar na tentativa de encontrar uma descarga criando a necessidade de castigo. Segundo Freud (1916) a culpa se mantém na obscuridade, alimentando a dinâmica da busca por punição. Essa manutenção pode interferir na capacidade emocional do sujeito, na capacidade de fazer reparações que tornem possível separar-se do objeto destruído sem culpa, que torne possível essa filha se separar da mãe. Marina permanece atada ao desejo da mãe em ser forte e suportar a dor, ao mesmo tempo em que esse recurso impede que sua agressividade ganhe um potencial constitutivo de sua alteridade.

No confronto ambivalente entre se libertar e conseguir ser amada pela mãe, a instância superegoica se torna a responsável por tolher esse potencial. Toda a repressão faz o caminho inverso, um superego tirânico, autoritário e vigilante que julga

e culpabiliza. A culpa é consequência desses julgamentos internos e parte da lógica masoquista, pois, se não acessa o consciente, a ação punitiva tende a se repetir. Neste ponto pensamos que a conexão entre mãe e filha está na culpa latente de Marina, que alimenta a submissão, a dor e o sofrimento que as mantém ligadas, condenadas por si mesmas.

Assim como a filha, Danica sofreu por uma causa, abriu mão de uma vida confortável para se dedicar a luta comunista. Abriu mão de sua liberdade por um casamento, que mantivesse as tradições, e por criar filhos, que talvez não desejasse ter, sofreu com o parto e mantinha um discurso de elogio à dor. Marina muitas vezes se sentiu responsável pela dor da mãe, ao mesmo tempo em que vislumbrava esse comportamento como algo admirável, sem perceber que a culpa era responsável por mantê-las em uma vida de limitações que restringiam suas liberdades.

Em Ritmo 5 a artista está sozinha, o público é apenas espectador. A artista atravessa a estrela de 5 pontas em chamas, deita e se deixa sufocar pela fumaça. O espaço performático a transporta de volta a todo sofrimento causado pela devoção ideológica da mãe, a autoridade e a repressão materna que a sufocavam foram marcantes. A submissão e a dor formaram o elo desse relacionamento, a culpa alimentava essa chama.

Falamos anteriormente de como a culpa pode ser um forte elemento opressivo, inibidor da criatividade e, conseqüentemente, da capacidade de realizar reparações. Durante toda sua juventude, Marina sabia que queria ser artista mas antes de ver, experimentar e executar uma obra performática ela parecia não encontrar canais para trabalhar suas emoções não vividas (Ferro, 2011). Em seu processo criativo, o caminho que ela precisava para elaborar essas emoções não tinha a ver com criar algo, mas viver essas emoções. Para isso ela precisava do corpo para reviver sua história de limites e dor, precisava do sacrifício para exorcizar culpas e “seus demônios”, das pessoas presentes para elaborar suas relações. Ela encontra nesse método uma oportunidade de dizer para si mesma que ela era capaz de superar todas as dores possíveis. Através das performances, ela cria forças para entender que é capaz de enfrentar a mãe.

6.1 Ritmo 0: culpa e castigo

Imagem 10: Performance de 1974 com duração de 6 horas. Studio Morra, Nápoles, Itália.



Fonte: Donatelli Sbarra. Sean Kelly Gallery. Nova Yorke

Em sua quarta performance, a que viria a colocar Marina em evidência, principalmente no mundo das artes plásticas, faz uma importante mudança. Ao invés de executar a peça construindo um momento a ser contemplado pelo público, Marina transforma a passividade do espectador de arte e, possivelmente, pela primeira vez na história da arte, incorpora as pessoas que estão na galeria como peças atuantes de sua obra, fazendo com que elas participem e, de certa forma, se tornem parte importante na sua execução.

Em Ritmo 0 ela dispôs 72 objetos sobre uma mesa, peças completamente diferentes umas das outras em forma e utilidade e que poderiam ser manuseadas com intuito de dar prazer ou dor. Dentre eles, por exemplo, estavam um batom, vinho, uvas, tesoura, garfo, faca, chicote e uma arma carregada com uma bala. Com estes objetos, o público estava convidado a fazer o que quisesse com a artista.

Marina se propôs a ficar inteiramente a disposição das pessoas por seis horas com a condição de não reagir a nada que lhe fizessem. Logo no início o público agiu com precaução e pudor, mas logo depois começou a atuar com violência e agressividade deixando a artista, ao final, com as roupas rasgadas, barriga perfurada, um corte feito em seu pescoço e um dos participantes chegou a beber seu sangue. Em certo momento, ela foi erguida e colocada em cima da mesa onde as pessoas continuaram tratando ela como um objeto. Um dos espectadores, esperando uma reação, carregou a arma com a única bala e colocou o dedo de Marina no gatilho, nesse momento uma terceira pessoa retirou o revólver de sua mão e o jogou pela janela.

Marina queria entender porque as pessoas agiram dessa forma diante de uma pessoa exposta e vulnerável e se surpreendeu ao perceber como o sadismo de algumas pessoas se manifesta, quando estão em uma situação de domínio sobre outra. Talvez ela estivesse buscando uma resposta para o comportamento, muitas vezes cruel, que a mãe tinha com ela, os castigos, as marcas corporais e emocionais de sua infância. As punições eram uma constante, seja de natureza física ou emocional, era sempre a mãe a encarregada: “ficava roxa e tinha ferimentos no corpo (Abramovic, 2017. Pág 17)”. Quando adulta Marina continua chamando atenção das pessoas com dor e ferimento, em Ritmo 0 ela revive o estado vulnerável de sua infância, de uma menina diante de uma mãe cruel, na busca por elementos que pudessem dar significado aquelas marcas físicas e afetivas.

Em Ritmo Zero, depois de seis horas exposta ao público, o galerista pôs fim a performance e a artista começou a se mexer, deixando de ser uma “peça” de arte e voltando a ser ela mesma. As pessoas presentes aos poucos iam novamente humanizando a artista, alguns saíram rapidamente da galeria outros, desconfiados, não conseguiam encará-la, após terem presenciado ou participado de algum ato cruel com a artista ali paralisada, usada como um objeto. Nesta performance, Marina (2017) chega à conclusão de que a tirania, a dominação e a superioridade estão fortes e presentes no âmago humano, conclui dizendo que se você se propõe a ficar a mercê das pessoas sem reagir, elas podem te matar. Conta que se sentiu realmente violada quando a atmosfera do espaço da galeria foi se tornando agressiva até que o tempo chegou ao fim.

Interessante notar que essa atmosfera foi criada pelo campo performático. No instante em que chama o público para participar, propõe também uma experiência estética na qual as pessoas podem, junto com ela, se envolver no momento. A experiência proposta pela artista traz o espectador para obra, podendo transformá-la e ser transformado por ela. Canevacci (2014), ao comentar a obra de Marina Abramovic associa a performance com outras vanguardas da história da arte por terem rompido não apenas com a materialidade, revendo as tendências e por terem desafiado o mercado das artes e das instituições, mas principalmente por terem proposto a “ativação do público” que é convocado a ser convertido em co-criador.

O relacionamento com a plateia se torna fundamental, a forma como ela se expressa em sua obra termina por envolver o espectador seja por empatia, identificação, voyeurismo ou até mesmo certo sadismo, quando, em algumas, se fere ou se deixa ferir pelo público. No caso dessa performance, a relação com o público também representa algo de sua história e de sua relação com a mãe, a atenção da mãe sempre ligada ao castigo e à dor. A superação, da dor como forma de demonstrar coragem e a sustentação de humilhações como forma de encobrir a fragilidade.

É evidente nessas duas primeiras performances que comentamos até aqui, a sequência de situações autobiográficas que vão desde os títulos, às situações que a artista se coloca, o material exposto e porque não os próprios sentimentos que elas evocam. Há nisso tudo sempre um pouco da pequena Marina, que precisou enfrentar a rigidez e dureza de uma mãe que não queria uma filha vulnerável que não enxergasse a vida de forma útil.

As experiências que brotaram dessa relação mãe e filha foram geradas pelo medo que Marina sentia da mãe, pela frustração por nunca ter sido amada por ela e pela raiva por, muitas vezes, se sentir humilhada. Apesar de todos esses sentimentos o que teria levado Marina em idade já adulta e independente financeiramente a permanecer ao lado dessa mãe? O que alimentava o magnetismo desse laço que a impedia de se separar dela? E, ainda que tenha se separado fisicamente da mãe, o que a levou a repetir em suas performances elementos físicos

e afetivos desse relacionamento? Pensamos que boa parte da força deste aprisionamento tem relação com uma culpa persecutória (Grinberg,1983) que alimenta ansiedades relacionadas ao medo de ser punida, assim a culpa a mantém conectada a mãe.

Essas experiências não dizem respeito apenas as ações a que o corpo da artista está submetido ou ao que o público se propõe a fazer com ele, mas à performance como um momento de ressignificações psíquicas, um olhar da artista que se volta para o próprio interior e o corpo como suporte possibilita problematizar sua memória e suas emoções. Marina não leva somente o corpo ao limite físico, traz em sua obra aspectos de sua vida que a levam a atravessar limites emocionais.

Os artistas de performance fazem sua autobiografia com o corpo. Eles falam sobre si mesmos e seu ambiente; de sua história social e sua história pessoal; eles testemunham sua vida e seu contexto. Na performance, alguns artistas fazem uma investigação introspectiva, outros analisam como eles agem e interagem com seu corpo na vida cotidiana; mas todos estão construindo uma autobiografia de sua experiência (Alcázar, 2015. Pág, 3).

Além disso, pensamos que a ideia de participação e compartilhamento conduz, tanto artista como público, a partilharem dessa história ampliando a estrutura relacional, dando à noção de performance a ideia de algo para além de ser apenas contemplado. Como tão bem definiu Regina Melim (2008), usando o conceito de “espaço de performance”, traduzindo exatamente esse momento de criação e experiência conjunta nesse lugar e tempo onde se relacionam criador, obra e expectador.

Marina Abramovic mais uma vez desenvolve uma performance cheia de elementos que remetem a memórias afetivas e corporais conectadas à forma como se relacionou com a mãe. É comum as lembranças da primeira infância ou outros momentos posteriores da vida deixarem marcas que dizem respeito ao objeto materno, memórias afetivas e corporais dessa relação. Um carinho, um cuidado, uma dor física, emocional ou até mesmo a memória da ausência. Marina usa o recurso da performance para buscar experimentar a memória dessa relação objetal desde seus primórdios.

É o que Bollas (1992) vai chamar de experiência estética, quando na vida adulta procuramos reviver nossa experiência primária com o objeto materno, seja ela positiva ou negativa. Ao longo do processo de diferenciação mãe-bebê os excessos, tanto de amor como de ódio, deixam marcas com profundas implicações em nossa vida, pois toda busca do adulto por transformações constitui a memória desse primeiro relacionamento. Para Bollas (1992), há algo que se mantém dessas primeiras experiências do sujeito com o objeto (outro) na vida adulta: um elemento silencioso, que seria como uma sobra do objeto sobre o ego.

Se por um lado Winnicott (1951) traz em seu arcabouço teórico expressões com mãe suficientemente boa que refletem os cuidados ambientais facilitadores do desenvolvimento emocional primitivo, pois quem cuida também frustra; por outro lado, Ferenczi (1929) fala sobre a importância da ausência nos processos de constituição subjetiva. Green (1998), apoiado nesta afirmação, defende que um certo tipo de ausência, assim como a presença, são igualmente marcantes. Elabora o termo “mãe morta” como metáfora utilizada para referir-se ao desinvestimento central por parte do objeto materno. As características mais proeminentes desse desinvestimento são o abandono, a ausência ou simplesmente a distância afetiva decorrentes não da morte real da mãe, posto que ela permanece viva, mas da mãe que parece morta psiquicamente aos olhos da criança, em consequência de uma depressão, de uma tristeza ou mesmo de uma diminuição do seu interesse pela criança.

É na dor que Marina alcança a necessidade de ser vista, o olhar do outro, a atenção assim como era com a mãe. No sacrifício encontra a expiação da culpa pelos sentimentos ambivalentes e por confrontar o desejo materno em relação à filha. Apesar de buscar se libertar da mãe, ela carrega essa memória corporal de dor, da coragem espartana e da obstinação que ela enxergava na mãe. Suas *performances* evidenciam sua persistência em se conectar a essas características que ela admirava em Danica, sempre buscando o extremo, o limite, conseguindo, na admiração das pessoas, um olhar que ela desconhecia da mãe.

6.2 Tenho que ser bela: arte e penitência

Imagem 11: Festival de arte de Charlottenborg, Copenhague. 1975



Fonte: Nebojsa Canković. Sean Kelly Gallery. Nova York

Vamos começar pelo episódio que marca o prelúdio da criação e execução dessa obra, quando ela monta no Salão de Primavera de Arte Contemporânea de Belgrado em uma exibição com as fotografias de suas séries Rhythm (Ritmo), incluindo Ritmo 5 e 0. Após o evento de abertura do salão, ela sai para jantar com um grupo de amigos, porém impreterivelmente antes das dez horas da noite ela retorna para casa obedecendo ao toque de recolher estipulado por Danica. “ O apartamento estava escuro, o que me alegrou, isso significava que minha mãe já tinha ido dormir e que eu não precisava lidar com ela. Liguei então a luz e a vi (Abramovic, 2017)”.

Danica estava sentada na mesa de jantar com o uniforme de trabalho esperando a filha chegar. Marina recorda de seu rosto deformado de raiva e logo se deu conta que ela tinha ficado sabendo das fotos da filha nua expostas no museu.

Danica berrava sobre como a filha podia produzir coisas repugnantes e humilhar a família daquela forma, enquanto se levantava em direção a um cinzeiro pesado de vidro. Pegou o objeto e arremessou em direção a filha gritando que ia lhe tirar a vida. Por um milésimo de segundo, Marina pensou em não desviar, assim ela poderia morrer e a mãe ser presa, porém num último instante desviou a cabeça e o cinzeiro se espatifou na parede. Alguns meses depois, Marina foi convidada para participar de um festival de arte em Copenhague e para isso ela desenvolveu esta peça.

*Art Must be Beautiful / Artist Must be Beautiful*¹⁴ marca dois acontecimentos interessantes, o primeiro deles mostra mais um episódio violento relacionado às brigas com a mãe e o segundo é mais uma mudança que acontece na forma como ela produz e atua na *performance*. Dessa vez, não houve participação ativa do público mas, diferente de suas primeiras obras, Marina, ao invés de ficar com o corpo imóvel resistindo aos acontecimentos, passa ela mesma a se machucar.

No espaço da galeria a artista fica nua, sentada de frente para a plateia com uma escova de cabelo de metal em uma mão e um pente, também de metal, em outra. Durante a *performance* ela escova seu cabelo de forma bruta, da maneira mais violenta possível, enquanto repete incessantemente as frases: arte deve ser bela e a artista deve ser bela. Essa obra pode simplesmente ser interpretada como uma crítica às instituições tradicionais de arte ou sobre a ideia comum de que uma obra de arte deve ser um objeto bonito a ser contemplado. Mas, conhecendo a relação da artista com a mãe e o fato dela ter escutado da mesma o quão repugnante era seu trabalho, podemos interpretar por outra perspectiva. Marina repetia o mantra até a exaustão, enquanto batia na cabeça e penteava o cabelo agressivamente, era quase como um castigo, e o mantra a repreendia dizendo que a arte não deve ser repugnante, a arte deve ser bela.

Uma segunda questão, que chama atenção nessa obra, é o fato de Marina, pela primeira vez, passar a se movimentar, ao invés de ficar imobilizada resistindo à casualidade ou às pessoas lhe ferindo. Ela fala dessa obra como provocação de profunda ironia:

¹⁴ Em tradução literal para o português: A arte deve ser bela / A artista deve ser bela.

“A Iugoslávia tinha me deixado farta da presunção estética de que a arte deve ser bela. Amigos da minha família costumavam ter quadros que combinavam com o tapete e com a mobília. Para mim, toda essa decoratividade era um disparate. Quando se tratava de arte, eu só me importava com o conteúdo: o que uma obra significava. Todo o objetivo de *Art must be beautiful, Artist must be beautiful* era destruir essa imagem da beleza, porque passei a acreditar que a arte deve ser perturbadora, a arte deve questionar a arte deve prever o futuro (...) Somente camadas de significado podem conferir uma longa vida a arte, desse modo, a sociedade, com a passagem do tempo, extrai da obra o que precisa extrair (Abramovic, 2017. Pág 96)

De fato, o trabalho de Marina consiste muito mais em produzir emoções e sentimentos que traduzam suas fantasias inconscientes. O processo de simbolização presente em sua obra afeta aqueles que estão presentes, seus desempenhos deixam abertas as interpretações das pessoas que são afetadas por ela fazendo com que cada espectador a compreenda de forma diferente, talvez por isso seu trabalho seja atemporal. Ela conceitua essa obra como uma provocação à concepção de arte em seu país, a presunção de que a arte deve ser bela e diz que antes de ser bela a arte tem que ser provocadora. No final das contas, ela estava provocando não apenas sua cultura, mas o que a sua mãe pensava sobre ela e sobre sua arte.

Enfrentar os conceitos da sua mãe, como um processo de transformar o que estava estabelecido naquela relação, era uma forma de se livrar ou “exorcizar os demônios” (Abramovic, 2017) de sua infância. Para Marina, a arte deveria ser questionadora, tirar as pessoas da passividade, ter uma função transformadora. Assim, ela começava a sentir que sua arte também estava transformando a libertação dos padrões estéticos em uma analogia ao processo de libertação que estava acontecendo com ela mesma. Nesta obra, Marina interpreta ambas, ela e a mãe, uma fusão da mãe que pune e da filha que é castigada. Assim, ela consegue incorporar elementos de seu objeto materno em um movimento de libertação, como se as punições, os castigos que ela tem atravessado não deixassem mais dívidas com a mãe.

Finalmente alguns meses depois de encenar essa performance, Marina é

convidada a apresentar uma nova peça em Belgrado. Cria então *Freeing the voice*¹⁵, na qual ficava deitada em um colchão toda vestida de preto com a cabeça caindo para fora e gravava a plenos pulmões expressando sua frustração com tudo: “Belgrado, Iugoslávia, minha mãe, a armadilha que me prendia. Gritei até ficar sem voz, três horas depois” (Abramovic, 2017. Pág 97). Essas foram as últimas obras de Marina antes que ela fugisse de casa e fosse morar longe da mãe.

¹⁵ Libertando a voz em tradução literal para o português

6.3 Artista Presente: ver e ser vista

Imagem 12: troca de olhares



Fonte: Marco Anelli

Essa é uma das obras mais recentes de Marina Abramovic em relação às anteriores que nós analisamos, mas até realizar *Artista Presente*, ela fez dezenas de performances sempre colocando seu corpo em evidencia, como se fosse uma tela em branco. Também nunca deixou de lado sua expertise em extrapolar os limites mentais e físicos do ser humano. Talvez nada tenha sido tão difícil para a artista quanto sentar-se durante três meses, sete horas por dia, numa duração total de 700 horas em uma cadeira de madeira, não há também como não fazer a associação das horas em que passava sentada em uma cadeira na casa da avó sem se mover. A mostra, *The Artist is Present*, aconteceu em 2010 e levou um recorde de 850 mil pessoas ao Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York. Espectadores entraram na fila para sentar-se à frente de Marina, uns riam, outros não expressavam emoções e muitos caíram em lágrimas.

Nesta peça, Abramovic cria um cenário cinematográfico com uma simplicidade minimalista, uma composição quadrada, duas cadeiras e uma mesa, formando o

cenário da performance. Como se ela não quisesse chamar atenção para mais nada além dela mesma. Ao abrir mão de qualquer objeto no cenário ela convida as pessoas para se concentrarem apenas na troca de olhar, esse é seu desafio. A artista fechava os olhos cada vez que um visitante levantava e voltava a abri-los quando um outro ocupava o lugar.

A linha tênue, entre ela e o público, revela momentos interessantes, seja de alegria, de dúvida, de questionamento, inquietação, provocação, tristeza, enfim, todo tipo de reação é percebida nas pessoas que se defrontam com ela. A obra nos passa uma sensação de profundidade e de questionamento que outras performances, muitas vezes, não conseguem nos transmitir, justamente por faltar o que é intrínseco na experiência humana, que é ser, criar, temer, sorrir, entre outras coisas que estão presentes em nossas experiências cotidianas de vida.

Cada pessoa que sentava à sua frente, demandava de Marina um se despir impressionante, uma capacidade de se desfazer da influência e do impacto da pessoa anterior, para que ela estivesse pronta e renovada para a próxima. Nesse sentido, um olhar desconectado com o outro, mostraria que ela não estava conectada com o momento, sua presença tinha de ser totalmente focada na troca de olhares e na expectativa que o outro trazia para o encontro com ela. Marina buscou consolidar aquilo que está presente em sua obra, que é se abrir e expor o ser humano, provocando as pessoas a vivenciar uma experiência diferente.

O olhar do outro resgata o olhar que ela nunca teve da mãe. Há o desejo de ver e ser vista, reconhecer e ser reconhecida. No desenvolvimento emocional individual, segundo Winnicott (1975), o precursor do espelho é a mãe, é nela que a criança se reconhece. Marina, contudo, parece não ter tido a experiência de receber esse olhar em troca, e, portanto, o reconhecimento dela mesma. ao fechar e abrir os olhos nessa performance, ela tem esse novo encontro com cada pessoa que senta a sua frente e comenta o quão surpreendente e transformador foram esses encontros.

Para a artista, “essa performance se torna uma oportunidade para mostrar a um grande público o potencial da arte performática e seu espantoso poder transformador, que as outras artes não possuem” (Abramovic, 2017). Ela havia passado por um rompimento no relacionamento e, cada vez que seu cordão umbilical com alguém era cortado, ela ficava devastada. Pensou então que mais uma vez o

público completaria seu trabalho e ela faria as pessoas entenderem como sua arte poderia exercer um efeito profundo.

Ainda com foco na relação artista-público, Canevacci (2014) falou sobre o potencial transformador da obra de Marina Abramovic. Para ele, a performance "The Artist Is Present" (2010) é emblemática das possibilidades de uma transformação mútua entre performer e espectador. O autor descreve a artista como um corpo cheio de olhos e o abrir e fechar, encerrando e iniciando o olhar, um elemento filosoficamente muito importante: "Nós também estamos metaforicamente com os olhos fechados quando encontramos outras pessoas" (Canevacci, 2014). O antropólogo diz que a ênfase no olho-no-olho problematiza a vinculação do olhar prolongado a uma postura de afronta ou sedução. Não temos o costume de olhar fixo, Marina Abramovic coloca em crise a ideia do olhar como controle do espaço e dos outros. Para ela, a abertura dos olhos é abertura ao encontro, um convite ao desconhecido, ao estranho.

Ainda pensando sobre a perspectiva de Canevacci, entendemos que desse encontro surge parte constitutiva dessa arte criada por Abramovic. Esse momento diz respeito não só a duas pessoas, mas aos próprios outros de si mesmos. Um diálogo entre a alteridade da artista e essa alteridade externa, que se materializa em quem está sentado na cadeira da frente, transformando aquele encontro em um momento de metamorfose daquele ser que vê e ao mesmo tempo se vê. A mudança é incontrolável para quem está presente. Talvez um encontro nostálgico que Marina nunca pode ter com a mãe e, nesse momento, ela testava tal fronteira com seu público. Uma interessante metáfora para isso é o momento em que ela retira a mesa que ficava entre seu "visitante" e ela:

"Tirar a mesa dali foi extremamente importante para mim. A mesa funcionava como uma espécie de anteparo entre mim e a plateia; e havia ali algumas pessoas bem malucas. Mas eu simplesmente sabia que era a decisão certa: vamos simplificar, estreitar o contato, remover as barreiras. (...) No instante em que ela se foi, senti uma ligação poderosa com todos os que sentavam ali" (Abramovic, 2017. Pág 357).

A mesa representava uma barreira nas relações, no momento em que ela a retira essa barreira é quebrada, com esse ato simbólico ela também retira o obstáculo da sua relação com a mãe. O campo performático cria a possibilidade da artista reparar e transpor as fronteiras entre ela e seu objeto materno. A retirada da mesa é

uma metáfora da retirada de algo que a impedia de finalmente poder viver as emoções que não podiam ser vividas. A mesa, no final das contas, funcionava como uma proteção entre ela e as pessoas, mas ela decidiu estreitar os contatos e remover barreiras.

Nos encontros com o outro, ela busca uma ligação poderosa com todos os que sentam ali (Abramovic, 2017). Uma busca por uma experiência que nunca pode ter com a mãe. Neste sentido, a arte é incontrolável, funciona como uma ferramenta de elaboração das suas emoções inconscientes causando mudanças. Unindo os conceitos de espaço de performance (Melim, 2008), que traduz o momento do encontro do espectador com a obra, e de campo, trabalhado por Ferro (2011), que procura descrever o espaço gerador de experiência emocional e dinâmico entre pessoas, as obras de Marina produzem um campo performático.

Um lugar no espaço e no tempo onde podemos vislumbrar a estrutura relacional, um momento de experiência proposto por ela no espaço, e ainda perceber os fenômenos de transformação que acontecem entre ela e o público no momento da *performance*. Dessa forma a junção dos dois conceitos traduz o lugar criado para que a obra aconteça junto com a experiência e as transformações que ele propõe. A arte de Marina aparece como uma necessidade criativa de elaborar seu ódio e sua culpa e nessa sua dinâmica termina por promover estados emocionais nas outras pessoas, quase como uma analogia ao processo de análise.

Assim como no *setting* analítico, esse momento da performance é único e nenhum membro se torna inteligível fora dela. A partir daquele instante artista e público são transformados diante da irrupção do inesperado dentro do espaço cênico. Finalmente, a artista se desamarra de emoções que impediam suas possibilidades de ser criativa, de elaborar sua culpa e, poder reparar os danos causados por si mesma a seu objeto materno.

Com o uso do corpo e a possibilidade de criar, ela transpõe sua subjetividade e a modifica a partir da arte. Neste sentido, seu campo performático promove experiências transformacionais, dialogando com os conceitos de Canevacci (2014), sobre as transformações que surgem desse encontro, e de Bollas (2009), sobre o momento estético, quando alguém é abalado por uma busca de experiências. Ao presenciar uma obra que está acontecendo, vivencia -se uma experiência transformadora que na verdade é a busca pelo objeto transformacional.

Tanto a artista quanto o público, que senta à sua frente, estão buscando esse

momento, a experiência estética que é promovida pelo objeto que remete às primeiras relações com a mãe, com o objeto materno que um dia também foi transformador. Trabalharemos esses conceitos na próxima obra que iremos analisar, quando Marina concebe a ideia de interpretar ela mesma e a mãe em uma única performance teatral.

6.4 Vida e morte: a arte como libertação

Imagem 13: mãe e filha



Fonte: Omid Hashimi e Tim Hailand

Essa obra foi concebida como uma peça teatral e de fato aconteceu como tal. Apesar de Marina entender a performance como algo muito mais real, onde tudo é de verdade e nada é cênico, ela monta essa ópera, junto com um diretor de teatro, para falar de sua vida e de sua morte. Marina, de certa forma, sempre traz o tema da morte em suas peças, o debate morte e vida são inerentes tanto à vida real como à sua obra. Ela já havia feito outras peças literalmente autobiográficas, mas nesta, em especial, ela escolhe um roteiro com uma narrativa temporal para revisitar todo o pavor, a tristeza e a vergonha que sentia das brigas com a mãe.

Danica havia falecido quatro anos antes da peça e Marina decidiu que deveria interpretar ambas, mãe e filha. A peça começa pela morte da própria artista, com a encenação de seu funeral, e conta boa parte de sua trajetória, principalmente, os momentos que ela considera importantes em sua vida, como sua infância e sua libertação ao fugir de casa. Em uma entrevista, ela conta que o diretor da peça apreendeu muito bem o espírito da relação dela com a mãe:

Conseguiu definir minha mãe em alguns gestos: a postura, o dedo em riste para ordenar algo e os tapas na cara. Era

exatamente assim. Minha infância foi difícil, muito controlada. Um exemplo: minha mãe ia ao meu quarto, para ver se minha cama estava bagunçada, enquanto eu estava dormindo. E me acordava para arrumar se estivesse. Hoje, se vou a um hotel, os funcionários acham que não durmo lá, porque a cama, de manhã, está em perfeito estado. Ela não me aceitava como eu era. Só quando ela morreu (em 2007) me senti liberada. (Abramovic, 2012).

Vida e morte foi um grande sucesso e ficou em cartaz por três anos, em várias cidades do mundo. A cada encenação, Marina revivia momentos de sua vida, porém os ensaios parecem ter sido um processo muito mais intenso. A artista afirma que chorou bastante lembrando momentos de sua vida, principalmente momentos dolorosos dessa relação. Antes de pensar em interpretar ela mesma e a mãe, Marina passou por todo o processo de luto pela morte dela. Apesar de ter um irmão que morava próximo ao hospital, ele raríssimas vezes ia ver Danica, ou mesmo cuidar dos processos burocráticos que exigem uma internação hospitalar.

Marina, uma vez por mês, ia de Nova York até Belgrado para visitá-la e cuidar das pendências. Depois da morte da mãe, ela também ficou responsável por recolher, distribuir, vender ou doar seus objetos pessoais. Nesse processo, parte do luto, ela encontrou bastante material sobre sua vida profissional e um diário. Ao ler o que a mãe tinha escrito, Marina (2017) conta que ficou deprimida, se tivesse tido a chance de saber mais sobre a mãe, enquanto ela ainda estava viva, a teria compreendido melhor. Danica dizia que não fazia carinho na filha para não estraga-la, mas o efeito sentido por Marina foi o contrário. Em suas memórias (Abramovic, 2017), ela conta que ao invés de lhe dar suporte, sua mãe “arruinou sua estrutura emocional” e, apesar de ligar sua infância difícil ao potencial de obra, pessoalmente, sentia muita falta da atenção e do amor materno.

Quando foi limpar a casa da mãe, a artista encontrou todos os livros sobre seus trabalhos e percebeu que ela tinha arrancado todas as páginas em que a filha aparecia nua, ela era muito conservadora, e Marina (2012) percebeu o quanto a ameaçava. Comenta que reviver, nessa peça, todas aquelas lembranças e as compartilhar com o público foi muito doloroso e ao mesmo tempo libertador, melhor do que qualquer terapia. Depois que se livrou das regras e do conservadorismo materno, percebeu que ninguém mais se importava se ela estava nua ou coberta, sentindo dor ou sofrendo, então em suas performances ela precisou cada vez mais criar novas regras para poder quebrá-las.

Marina, apesar de reconhecer todo o sofrimento da sua relação com a mãe, traz incessantemente em suas obras os propósitos que a mãe tinha com sua criação, a mãe que ela costumava chamar de *partisan*¹⁶. A carta que ela leu no enterro dizia:

“Tu me criaste com mão de ferro, sem muita delicadeza, para que eu me tornasse forte e independente, e para me ensinar disciplina, a nunca parar, a nunca me deter enquanto a tarefa não estiver completa”. (Marina, 2017. Pág 329)

Em *Vida e Morte* é como se ela precisasse reviver suas emoções para finalmente se libertar, como na frase que disse durante uma entrevista: que só depois que a mãe morreu se sentiu de fato livre (Marina, 2012). A artista precisou se distanciar da mãe para aliviar sua culpa e se permitir reparar seu mundo interno e a cada performance, a cada reparação, ela pode liberar sua criatividade. Como tão bem definiu Canevacci (2014), ou a arte modifica identidades ou não é arte, no sentido de que a experiência estética realmente deve ser transformadora. Tema estreitamente ligado ao pensamento de Bollas (2009) sobre objeto transformacional, que na vida adulta torna-se algo que nos transporta para as primeiras experiências com o objeto materno.

O campo performático de Marina é o espaço potencial da busca por atravessar a díade mãe e filha. O campo facilitador desse “encontro” onde a artista pode construir as fronteiras necessárias para tal relação e para sua individualidade a partir de uma experiência vivida. Segundo Bollas (2009), a mãe transmite à criança, através do idioma construído nessa relação, uma estética própria do existir que vai se converter em traços da criança e do adulto. A partir de sua obra, Marina consegue transformar sua necessidade de castigo, sua culpa persecutória e sua agressividade reprimida em uma agressividade criativa, até que os impactos emocionais antes impossíveis de administrar pudessem ser digeridos e a artista finalmente estivesse segura e decidida a atravessar paredes.

¹⁶ Os partisans iugoslavos ou partisans jugoslavos foram um movimento de resistência cujo principal objetivo era combater e desestabilizar as forças do Eixo na Jugoslávia

Considerações Finais

Pesquisar sobre a culpa foi um grande desafio: difícil e instigante. Por mais que a culpa tenha acompanhado e feito parte da história da humanidade, é sempre um afeto oculto, discreto e que, muitas vezes, se revela em outras formas de expressões como a necessidade de castigo por exemplo. E se, por acaso, nos julgamos culpados tentamos encobrir essa sentença ou evitamos encarar a culpa. Ela vem de julgamentos internos e externos, marcada pela moral, pelo erro e pela vergonha. Não queremos sentir culpa, tão pouco queremos receber a consenação social. Esse sentimento está associado ao ato de errar e ao descontentamento interior de ter feito algo ruim, a culpa anda lado a lado com a vergonha.

É um sentimento excludente e, essencialmente, conflituoso pois, um “infrator” considerado culpado pode não sentir culpa, tanto no âmbito social como interno. Há aí uma questão de moral social e de ética interna em que cabem, tanto uma leitura filosófica, social e psíquica do que é certo e errado. Indo mais além, uma questão histórica porque a culpabilidade é mutável no tempo e espaço, no que se julga correto ou não em determinada época e seus valores culturais.

Não à toa, Freud, quando se dedica a pensar a culpa, vai buscar referências da antropologia para escrever *Totem e tabu* e da filosofia, especialmente na obra de Nietzsche. Filósofo que, certamente, ajudou Freud a elaborar suas teses sobre o sentimento de culpa. Em *Genealogia da Moral* de 1879, Nietzsche entende os valores morais a partir de um jogo de interesses perpetuado na cultura. Assim como o sujeito angustiado de Freud, submetido a coerção da civilização, o sujeito de Nietzsche também está adoecendo por sustentar a ideia da moral e da compaixão.

O sujeito freudiano moderno, vive do sacrifício e recompensas pela obediência de medidas coercitivas. Dentre elas destacam-se: a proibição, a regulamentação, impossibilidade de satisfação dos desejos, frustração e a privação que, por sua vez, é provocada pela proibição. Estas ferramentas sociais operam contra os desejos pulsionais agressivos e anti-sociais, exigindo a renúncia destes. Podemos dizer que as ferramentas coercitivas, assim como a culpa, não desaparecem da sociedade, apenas se transformam.

O sistema totêmico brota da necessidade de ficar em paz com o sentimento de culpa e desejos proibidos. Segundo Freud (1913), o totemismo e suas regras morais fundam a base de todas as outras religiões. Instituições sociais que surgem, aparentemente, como forma de resolver os mesmos problemas relacionados a culpabilidade. Finalmente, a forma com que religiosos se relacionam com suas religiões e seus dogmas, serve como amparo sobre a tensão gerada pela ambivalência, o remorso e a culpa.

Quando falamos do feminino na sociedade ocidental, o peso sobre o estandarte da culpa, seja do catolicismo ou da moralidade patriarcal em relação a sua sexualidade, seu corpo e seus desejos tolhidos diante de uma sociedade em que eles não convém, é ainda maior. O discurso religioso foi marcante na defesa da virgindade, castidade e distanciamento do desejo sexual, entendido como passivo, subserviente e frígido. Ser mulher, significava viver sob um estado social limítrofe entre a santa e a meretriz, entre a mãe e a histérica. Transgredir o roteiro imposto ao papel da mulher, significava alcançar as chamas do inferno. A ameaça do pecado e o julgamento social estão intimamente ligados a culpa. De acordo com o historiador Delumeau (1983), a culpabilidade é uma ferramenta instituída para disciplinar e esta relacionada a questões de controle, crítica e poder.

A Igreja durante séculos instituiu a culpabilidade como forma de ajuste e controle das mulheres. A noção de pecado, para Delumeau (1983), foi sendo construída junto com a mentalidade cristã da Europa ocidental a partir do século XIII alimentando o medo de si mesmo. Para o autor: “Foi acompanhada de uma culpabilização maciça, de uma promoção sem precedentes da interiorização e da consciência moral. Em escala coletiva, nasceu no século XIV uma ‘doença de escrúpulos’, que se amplificou a seguir” (DELUMEAU, 1983, p. 9). O pecador é aquele que desobedece, que transgride uma lei.

A ciência, principalmente o saber médico, construiu também outro forte pilar de idealização da feminilidade. Com grande foco na maternidade, partindo da premissa do corpo biológico que determinaria a mulher para tal função. A psiquiatria, teve grande influência no pensamento freudiano, partilhava da concepção da passividade sexual e do papel social da mulher em suas delimitações no ambiente privado e da família, como discutimos nos primeiros capítulos.

O discurso psiquiátrico sobre a mulher tinha regras estabelecidas e, quando violadas, eram sinais de insanidade. “Quando a mulher não era enquadrada no modelo ‘ideal’ podia não só ser classificada como degenerada, devido seu caráter desviante, mas também ser vítima de um desequilíbrio emocional resultado das contradições de papel social que lhe eram impostas” (COUTO, 1994b, p. 169). A medicina psiquiátrica teve um papel importante na construção, na disciplina e no adestramento desses corpos e mentes de mulheres e suas culpabilidades.

Badinter (1981), diz que essas qualidades femininas foram forjadas pela cultura que determina o comportamento da mulher e direciona seus desejos. Para a autora:

Os valores de uma sociedade são por vezes tão imperiosos que têm um peso incalculável sobre nossos desejos. Por que não poderíamos admitir que, quando não valorizado por uma sociedade, o amor materno não é mais necessariamente desejo feminino? (BADINTER, 1981, p. 16).

A adesão cada vez maior das mulheres aos círculos acadêmicos, o interesse pela pesquisa sobre o feminino e a emergência dessas investigações junto com movimentos feministas de ruptura com o status quo, trouxeram e continuam trazendo algumas importantes conquistas políticas, sociais e de entendimento das identidades¹⁷. Esse movimento possibilitou mudanças na viabilidade de escolhas, não necessariamente traçadas a partir do que se considerava natural. Esses deslocamentos proporcionaram maior flexibilização e reconhecimento das múltiplas formas de organização familiar por exemplo.

A imagem da mãe castradora, sofredora, culpada, nutridora, frígida e misteriosa, se contrapõe a transformação dinâmica, concebida a partir da própria mulher. Transformação que ainda busca redefinir os termos mãe/maternal/maternidade, com críticas, defesas e negociações. Busca integrar e, ao mesmo tempo, problematizar o que já está incorporado. Percebemos uma mudança gradual da função maternal que se situa numa espécie de encruzilhada já

¹⁷ Me apropriado do termo utilizado por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós modernidade. No sentido que a identidade do sujeito é composta por várias identidades que, em alguns casos, podem ser até contraditórias.*

que, ao mesmo tempo, é um lugar de opressão e realização.

Apesar dessas transformações sociais, ainda há o debate sobre a questão da culpabilidade feminina em torno da romantização do parto humanizado, dos corpos, da sexualidade, da amamentação sob demanda, do trabalho e das atividades domésticas. Demandas que ainda recaem como responsabilidade da maioria das mulheres, gerando uma jornada dupla de trabalho. Ainda existe o peso de uma sociedade essencialmente patriarcal, onde reincidentem sobre a identidade “feminina” certos valores e discursos morais que favorecem a culpabilidade.

Poderíamos levar a discussão sobre a questão da culpa feminina por algum tempo, levando em consideração diversas vias teóricas, da filosofia, da história, do direito e etc. No entanto, esta tese, apesar de transitar por outros ares, se preocupou em pensar a culpa pela perspectiva da Psicanálise, mais precisamente, a culpa por trás da relação mãe e filha. Tivemos a sorte de, no meio do caminho, encontrar a história de uma relação que se passou dentro do contexto da Iugoslávia em pleno regime autoritário, uma mãe militar, controladora e uma filha que descobriu uma excelente estratégia para sair de seu controle. A vida de Marina, sem sombra de dúvidas nos ajudou bastante.

Pois, quando falamos sobre as mulheres, a questão da culpa passa, muitas vezes, de forma nebulosa por um extenso percurso social que vai se enraizando nos inconscientes, nas relações transgeracionais, passando de mães para filhas e de suas filhas para as próximas gerações. Com Marina Abramovic, tempestades conflituosas desabaram entre as mulheres de sua família. A mãe de Marina, envolvida com o ideal comunista, enfrentou a própria mãe que pertencia a uma família burguesa e teve parte dos bens confiscados pelo partido. O quanto de culpa não deve ter carregado essa mulher que privou a mãe de seus bens? O quanto isso não refletiu na relação com sua filha?

De um modo geral, as mulheres carregam uma identificação com suas histórias sociais de culpabilidade, entre si mesmas e nas suas histórias familiares. Marina reconhece que a história dela com a mãe, inevitavelmente, fez dela a pessoa que se tornou. Toda a rigidez, a falta de amor e os castigos que sofreu da mãe, foram experiências que a fizeram sofrer. Mas que, só a partir desse sofrimento, ela pôde construir sua obra e utilizou seus trabalhos como rituais de passagem que

tornaram possível a elaboração da culpa que a mantinha ligada a mãe seja física ou mentalmente. O desejo de criar, a produção de suas obras, a disponibilidade de seu corpo e mente aos mais variados sofrimentos buscando seus limites até que pudesse construir a si mesma sem mais precisar da aprovação de Danica. Finalmente, depois de atravessar toda esse percurso, quase como um ritual, ela pôde se ver livre das amarras. Quando cuida da mãe, ao final da vida, descobre uma mulher que nunca soube amar nem permitir ser amada.

Até então, Marina teve que “atravessar paredes”, expressão que usa para intitular seu livro de memórias. Na sua performance Ritmo 5 ela precisa viver o inferno quando se coloca dentro de uma estrela de cinco pontas. A estrela que remete tanto ao pentagrama, símbolo demoníaco, como o símbolo do partido comunista, imagem marcada na abotoadura que a mãe usava diariamente. Uma representa o inferno para religiões, a outra o inferno pessoal da artista. Assim como Perséfone atravessa o inferno para negociar a separação de Deméter, Marina passou por uma sequência de *performances* dolorosas, onde se penitenciava, sofria física e psicologicamente para se livrar da culpa que a castigava por sentir ódio da mãe.

Nossa interpretação foi a de que a artista buscava em suas performances construir o campo performático, com elementos que remetiam a suas memórias. Os objetos, as palavras e a forma como ela se comportava foi a maneira que encontrou para lidar com emoções, elaborar essas emoções. Transformar sua arte em verdadeiros rituais desatadores dos nós que a mantinha presa ao seu passado. Rituais são feitos para isso, manifestações em busca de transformações. Marina transmite isso quando diz que quanto mais forte e mais dolorosa a performance, mais transformadora ela será.

O criar está conectado aos desejos inconscientes e a performance, possivelmente, mais que qualquer outra produção artística, manifesta o mundo interno da artista. O que se vê é uma espécie de auto retrato vivo, um corpo, suas memórias e vivências interpretadas no campo performático. Segal (1993), afirma que: “O ato de criação tem que ver com uma memória inconsciente de um mundo interno harmonioso e com a experiência de sua destruição, isto é, com a posição depressiva. O impulso é de recuperar e recriar esse mundo perdido (p.103)”. Marina fala que quanto pior a infância melhor a produção do artista. Ela absorve a ideia de

que esforço criativo vem desse desejo de recuperar os danos inconscientes causados pela sua vivência.

Para Victor Turner (1974) a performance funciona como criação a partir de um ato de vontade (desejo). Compara a cultura de rituais que vem desde nossos ancestrais como ritos de passagens e transformações a partir de seu próprio corpo, dos materiais usados e do local escolhido. Assim como os rituais, a performance é construída mutuamente com a ação, emoção e desejo. Por outro lado, Josefina Alcazar (2015), propõe um estudo das performances a partir da subjetividade da artista. Para ela, além de um método ritualístico de passagem, a performance envolve a experiência de vida, seu próprio corpo como suporte, sua identidade e afetos.

A autora, escreve sobre os limites físicos e emocionais em determinado espaço e tempo, levando a manifestação artística a uma auto reflexão. A performance ultrapassa a criação de um objeto, pois o importante deixa de ser a materialidade e passa a ser a experiência, a vivência, o comportamento e a atitude. Todos os elementos que envolvem o ato performático, sejam eles físicos, simbólicos ou emocionais, parecem também afetar o espectador. Por mais que não compreendamos a forma como tudo se processa, sentimos consciente ou inconscientemente que algo está alí.

Marina Abramovic, finalmente, conseguiu sair de casa, se transformar em uma pessoa nômade, viajar em busca de inspiração e de novas experiências rituais. Se torna uma artista consagrada, conhecida como a avó da performance, expondo suas obras por diversas partes do mundo. Ao mesmo tempo em que consegue se liberta dos fantasmas maternos. Sua arte é, também, parte de uma necessidade de compartilhar suas experiências com o público, ele se torna não apenas um espectador, mas componente importante de seu trabalho. Há um desejo por ser vista, por dividir suas dores e se sentir necessária, algo que ela não teve durante a infância.

Em suas duas últimas obras ela passa meses sendo encarada por pessoas, na performance: *Artista está presente* ela é o auto retrato vivo, pronto para ser contemplado pelas pelos espectadores. Essa foi a principal obra durante uma retrospectiva de sua carreira onde outros artistas performavam suas obras mais

relevantes e ela se expunha como peça principal em que milhares de pessoas faziam fila para ficar frente a frente com a artista. Marina, finalmente, se sente desejada e conquista o olhar de quem a considera admirável e não como alguém de quem deveria se envergonhar. Finalmente, encerra o ciclo interpretando a si mesma e a mãe em uma peça teatral que ritualiza seu funeral, uma forma simbólica de vivenciar essas transformações.

A culpa aprisiona, a arte liberta. Podemos dizer que este foi o caminho que Marina encontrou para transgredir as imposições, a rigidez e os castigos que uma mãe má impôs durante sua infância, adolescência e início da vida adulta. Durante todo esse tempo uma culpa latente a aprisionava, efeito de uma sentença interna, certificada pelo discurso materno de que ela era incapaz, feia, ruim e ingrata. Fora a arte, o ato de criar, não havia no mundo interno e externo da artista algo que não a sufocasse e subjugasse. Ela encontra na performance a fuga, uma forma de suportar devastações. Nessa busca, na tentativa de inventar e de criar um novo caminho tudo é transgressão.

Vimos, ao longo do debate teórico, que não há enfrentamento, nem rompimento psíquico com a figura materna sem hostilidade. Em meio a esse conflito há de existir certa medida de culpa. As performances, se tornaram uma ferramenta para que ela conseguisse suportar a intensidade desse afeto, já que não conseguia enfrentar diretamente a mãe. Usou a arte para romper com tudo o que a mãe prezava, o conservadorismo, a ordem, a moral e o controle sobre a filha. As performances de Marina são rituais nos quais ela consegue atravessar paredes. Barreiras que aprisionavam, transpõe cada culpa que não a permitia se reconhecer para além da narrativa que a mãe construiu sobre ela.

BIBLIOGRAFIA

- Abramovic, M. (2012) Quanto pior sua infância, melhor sua arte. Marie Claire. Edição online 24/10/2012. Disponível em: <http://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,EMI320194-17735,00-MARINA+ABRAMOVIC+QUANTO+PIOR+SUA+INFANCIA+MELHOR+SUA+ARTE.html>. Acesso em: 24/02/2018
- Abramovic, M. (2017) Pelas Paredes: memórias de Marina Abramovic. Rio de Janeiro. José Olimpo
- Alcázar, J. (2015) La performance autobiográfica. La intimidad como prática escénica. Efímera revista Vol 6 (7), 1-7.
- Alcázar, J. (2014). Performance, un arte del yo - autobiografía, cuerpo y identidad. México: Siglo Veintiuno Editores
- Alisade, A. M. (2002). Cenários femininos, diálogos e controvérsias. Rio de Janeiro. Imago.
- Alonso, S. L. (2008). A filha “não suficientemente boa”. In: Interloquções sobre o feminino na clínica, na teoria, na cultura. São Paulo. Escuta, 233-249
- Arán, M. (2003). Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. Revista estudos feministas. Florianópolis, vol 11 n 2, 399-422.
- Arán, M. (2001). O avesso do avesso: feminilidade e novas formas de subjetivação. 2001. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social, Rio de Janeiro: UERJ.
- Assoun, P. L. (1993). Freud e a mulher. Rio de Janeiro. Jorge Zahar.
- Badinter, E. (1981). Um amor conquistado: o mito do amor materno. São Paulo. Nova Fronteira.
- Baranger, W; Baranger, M. (1969). La situación analítica como campo dinâmico. In: Baranger, W; Baranger, M. Problemas dei Campo Psicoanalítico. Buenos Aires, Ed. Kargieman.
- Bidaud, E. (1998). Anorexia Mental ascese mística. Rio de janeiro. Cia de Freud.
- Bion, A. (1994). Estudos psicanalíticos revisados. Rio de Janeiro. Imago.
- Birman, J. (1999). O feminino. Cartografias do feminino. São Paulo. Ed 34.
- Bollas, C. (1992). A sombra do objeto. São Paulo. Escuta.
- Bollas, C & Dakota, N. (2010). Criatividade e psicanálise. Jornal de psicanálise. São Paulo, v 43 n 78, 193-209.
- Boss, M. (1977). Angústia, culpa e libertação. Ensaios de psicanálise existencial. São Paulo. Ed duas cidades.

- Canevacci, Massimo. (2009). Fetichismos visuais: corpos eróticos e metrópole comunicacional. São Paulo. Ateliê Editorial.
- Canevacci, M. (2014). Marina Abramovic: A Arte e a Vida por um Fio. Seminário do ciclo: A vida hoje: amor, arte e política. IEA: Instituto de Estudos avançados. USP. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>. Acesso em: 15/05/2018
- Ceccarelli, P. R. (2002). Construções edípicas da contemporaneidade: Reflexões sobre as novas formas de filiação. Pulsional: Revista de Psicanálise, São Paulo, vol. 15 n. 161, 88-98.
- Ceccarelli, P. R. (1999). Diferenças sexuais. Rio de Janeiro. Escuta.
- Chauí, M. (1984) Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida. São Paulo. Brasiliense.
- Cintra, E U; Figueiredo, L. C. (2004). Melaine Klein: Estilo e pensamento. São Paulo. Escuta.
- Coelho J; Nelson E; Figueiredo, L C. (2004). Figuras da intersubjetividade na constituição subjetiva: dimensões da alteridade. Interações, São Paulo , v. 9, n. 17, 9-28.
- Corrêa, C. P. A culpa original do ser. In: Silva, A. F. R. (1998). Culpa: aspectos psicanalíticos, culturais e religiosos. São Paulo. Iluminuras.
- Costa, J. F. (2004). Ordem médica e norma familiar. Rio de Janeiro. Graal.
- Cromberg, R, U. (2011). Primeiras psicanalistas. São Paulo Revista Percurso n 45.
- Deutsch, H. (1932). La psicologia de la mujer. Parte I & II. (3 ed). Buenos Aires. Editorial Losada.
- Delumeau, J. (1983). O pecado e o medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18). Bauru. Edusc.
- Dolto, F. (1996). Sexualidade feminina: libido, erotismo e frigidez. Sao Paulo: Martins Fontes.
- Eliacheff, C; Heinich, N. (2004). Mães-filhas uma relação a três. São Paulo. Martins Fontes.
- Engel, Magali. (1997). Psiquiatria e feminilidade; in História das mulheres no Brasil. São Paulo. Ed Contexto.
- Figueiredo, L. C. (2006). A clínica psicanalítica a partir de Melanie Klein. Jornal de Psicanálise. São Paulo. V. 39, n. 71, p 125-150.
- Figueiredo, L. C. (2009). As diversas faces do cuidar. Novos ensaios de psicanálise contemporânea. São Paulo. Escuta.
- Figueiredo, L. C. (1994). A questão da alteridade na teoria da sedução generalizada. Revista Psicologia USP, São Paulo, v. 5, n. 1 e 2, p. 297-308.
- Ferenczi, S. (1929/1992). A criança mal acolhida e sua pulsão de morte. In: Obras completas. Psicanálise IV. A. Cabral, Trad. São Paulo: Martins Fontes.

- Ferreira, N. G. A. (1998). O sentimento de culpa e religião. In: Silva, A. F. R. Culpa: aspectos psicanalíticos, culturais e religiosos. São Paulo. Iluminuras.
- Ferreira, J. (2009). Implicações clínicas da metapsicologia da culpa para a compreensão de neurose obsessiva e da melancolia. Dissertação de mestrado. Curso de mestrado em psicologia. Faculdade de filosofia e ciências humanas. FAFICH. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.
- Ferro, A. (2011). Evitar as emoções, viver as emoções. São Paulo. Artmed.
- Foucault, M. História da sexualidade 2. O uso dos prazeres. (1984). Rio de Janeiro. Graal.
- Foucault, M. Vigiar e Punir: a história da violência nas prisões. (1997). Rio de Janeiro. Ed Vozes.
- Freud, S. (1896). Extratos dos documentos dirigidos a Fliess (1950[1892-1899]). In: Publicações pré-analíticas e esboços inéditos (1886-1899). Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. I.
- Freud, S. Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa (1896). In: Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899). Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. III.
- Freud, S. (1905) Fragmentos da análise de um caso de histeria: In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro. Imago. 1980. V.VII
- Freud, S. (1905) Três ensaios sobre a sexualidade: In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro. Imago. 1980. V.
- Freud, S. (1907) Atos obsessivos e práticas religiosas. In: 'Gradiva' de Jensen e outros trabalhos (1906-1908). Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. IX.
- Freud, S. (1908). Escritores Criativos e Devaneio. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- Freud, S. (1908) Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade: In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro. Imago. 1980. V.I
- Freud, S. (1908) Sobre as teorias sexuais das crianças: In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro. Imago. 1980. V.IX.
- Freud, S. (1909). Notas sobre um caso de neurose obsessiva. Obras completas de Sigmund Freud. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Vol. IX.
- Freud, S. (1912-13) Totem e tabu. In: Totem e Tabu, Contribuição a história da psicanálise e outros textos (1912-1914). Obras completas São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Vol. XI.

- Freud, S. Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico (1916). In: A história do movimento psicanalítico. Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1915). Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XIV.
- Freud, S. Introdução ao narcisismo (1914). In: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Obras completas. São Paulo: Companhia das Letras 2009. Vol. XII.
- Freud, S. (1915). Um caso de paranoia que contraria a teoria psicanalítica da doença. In: Edição standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Fred. Rio de Janeiro: Imago, 1980. V. XIV
- Freud, S. Luto e melancolia (1917[1915]). In: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Obras completas. São Paulo: Companhia das Letras 2009. Vol. XII.
- Freud, S. (1916). Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico: criminosos em consequência de um sentimento de culpa (J. Salomão, Trad.). In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 14, pp. 375-377). Rio de Janeiro: Imago. 1974
- Freud, S. (1919). Uma criança é espancada: In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro. Imago. 1980. V.XV.
- Freud, S. (1920). A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher: In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro. Imago. 1980. V.XVIII
- Freud, S. Além do princípio do prazer (1920). In: ___. Além do princípio de prazer. Psicologia de grupo e outros trabalhos (1925-1926). Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XVIII.
- Freud, S. (1923) O Eu e o id. In: O Eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Obras completas. Companhia das Letras 2009. Vol. XVI.
- Freud, S. (1923-1925). O problema econômico do masoquismo (1924). In: O Eu e o id, “autobiografia” e outros textos. Obras completas. Companhia das Letras 2009. Vol. XVI.
- Freud, S. (1925). Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In: Edição standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Fred. Rio de Janeiro: Imago, 1980. V. XIV
- Freud, S. (1930). O mal-estar na civilização. In: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias a psicanálise e outros textos. (1930-1936). Obras completas. Companhia das Letras 2009. Vol. XVIII.
- Freud, S.(1931). Sexualidade feminina: In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro. Imago. 1980. V.XXI.
- Freud, S. (1933). Feminilidade: In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro. Imago. 1980. V.XXII.

- Gombrich, E. H. (2009). A história da arte. Rio de Janeiro. LTC.
- Godfrind, J. (2006). De mãe para filha: em busca do prazer. Trad. Daniela da Rocha Paes Peres. Boletim de formação em psicanálise, ano XIV, n 1, 101-106.
- Godfrind, J. (1994) O pacto negro. boletim de formação em psicanálise, ano xvi, n.1, 101-116.
- Green, A. (2003). A intuição do negativo em O Brincar e a Realidade In: ABRAM, J. (Org.). André Green e a Fundação Squiggle. São Paulo: Rocca,
- Green, A. (1988). Agressividade, feminilidade, paranoia e realidade. In: Sobre a loucura pessoal. Trad. Carlos Alberto Pavanelli. Rio de Janeiro: Imago.
- Green, A. (2004). Análise primária. Relações com a organização obsessiva. Revista IDE, São Paulo n40, 44-63.
- Green, A. (1998). A mãe morta. In: Narcisismo de vida, narcisismo de morte. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Escuta.
- Green, A. (1991). O complexo de castração. Rio de Janeiro: Imago.
- Green, André. Édipo, Freud e Nós (1981). (3ed) In: O Desligamento: psicanálise, antropologia e literatura. Rio de Janeiro: Imago.
- Grinberg, C. (1983). Culpa y Depresion. Madrid. Alianza Editorial SA.
- Halberstadt, F, H. (2001). Electra cativa. Sobre a simbiose e a ilusão simbiótica entre mãe e filha e as consequências para o complexo de Édipo. Revista Brasileira de Psicanálise, 35(1), 143-168.
- Halberstadt, F, H. (1998). Electra versus Oedipus. Femininity reconsidered. Int. J. Psychoanal, v 79, n 1, 41-56.
- Héritier, F. (1996). “Les dogmes ne meurent pas”. Autrement, Paris, n. 3, p.150-162.
- Hinshelwood, R. D. (1992). Dicionário do pensamento kleiniano. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Horney, K. (1933) Conflitos maternos. In: Psicologia Feminina (2ed). Rio de Janeiro. Ed Bertrand Brasil.
- Horney, k. (1979). A personalidade neurótica do nosso tempo. Lisboa. Editorial Vega
- Horney, K. (1967). Psicologia Feminina. Rio de Janeiro. Ed Bertrand Brasil.
- Ehrenberg, A. (1998). *La fatigue d'être soi*. Paris, Odile Jacob.
- Klein, M. (1923). A análise de crianças pequenas, in Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945), (ed;1996). Volume I das obras completas de Melanie Klein. Rio de Janeiro: Imago.

- Klein, M (1927). Tendências criminosas em crianças normais. In: Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945), (ed; 1996). Volume I das obras completas de Melanie Klein. Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M. (1928) “Estágios iniciais do conflito edipiano”. In Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945), (ed; 1996). Volume I das obras completas de Melanie Klein. Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M (1929) .Situações de Ansiedade Infantil Refletidas em uma Obra de Arte e no Impulso Criativo”. In: Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945), (ed; 1996). Volume I das obras completas de Melanie Klein. Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M. (1931) Uma contribuição a teoria da inibição intelectual. In Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945), (ed; 1996). Volume I das obras completas de Melanie Klein. Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M (1932). As relações entre a neurose obsessiva e os primeiros estádios do superego. In: Psicanálise da criança, (ed; 1981) . Rio de janeiro. Ed. Mestre Jou.
- Klein, M (1932). Efeitos das primeiras situações de angústia sobre o desenvolvimento sexual da menina. In: Psicanálise da criança, (ed; 1981) Rio de janeiro. Ed. Mestre Jou.
- Klein, M (1934). Sobre a criminalidade. In: Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945), (ed; 1996). Volume I das obras completas de Melanie Klein. Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M (1935). Uma contribuição à psicogênese dos estados maníaco-depressivos. In: Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945), (ed; 1996). Volume I das obras completas de Melanie Klein. Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M (1937). Amor culpa e reparação In: Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945), (ed; 1996). Volume I das obras completas de Melanie Klein. Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M (1940). Culpa e reparação. In: Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945), (ed; 1996). Volume I das obras completas de Melanie Klein. Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M. (1945). O complexo de Édipo à luz das primeiras ansiedades. In: Contribuições a psicanálise, (ed; 1981). Rio de janeiro. Ed Mestre Jou.
- Klein, M. (1946). Notas sobre alguns mecanismo esquizóides. In: Inveja e gratidão e outros trabalhos, (ed; 1991) . Rio de janeiro. Imago.
- Klein, M. (1948). Sobre a teoria da ansiedade e da culpa. In: Inveja e gratidão e outros trabalhos, (ed; 1991). Rio de janeiro. Imago.
- Klein, M. (1952). As origens da transferência. In: Klein, M., Inveja e Gratidão e outros trabalhos, Vol. III das Obras Completas de M.Klein, (ed; 1991). Rio de Janeiro, Imago.
- Klein, M. (1957). Inveja e gratidão. In: Inveja e gratidão e outros trabalhos, (ed; 1991). Rio de janeiro. Imago.

- Klein, M. (1963). Tendências criminosas em crianças normais. In: Inveja e gratidão e outros trabalhos, (ed; 1991). Rio de Janeiro. Imago.
- Klein, M. (1991). Inveja e gratidão e outros trabalhos. Rio de Janeiro. Imago.
- Kristeva, J. (2000). O gênio feminino. A vida, a loucura e as palavras. Rio de Janeiro. Rocco.
- Laplanche, J. (1988). Teoria da sedução generalizada e outros ensaios. Porto Alegre. Artes Médicas.
- Laplanche; Pontalis. (1996). Vocabulário da psicanálise. São Paulo: Martins Fontes.
- Le guen, A. (2001). *De mères en filles – Imagos de la feminité*. Paris: PUF.
- Marcuse, H. (1955). Eros e a civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro. LTC.
- Mcdougall, J. (1997). As múltiplas faces de eros. Um exploração psicanalítica da sexualidade humana. São Paulo. Martins Fontes.
- Nunes, S. A. (1999). O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro. Civilização brasileira.
- Ribeiro, M. (2011). De mãe em filha: a transmissão da feminilidade. Escuta. São Paulo. 2011
- Roudinesco. E. (2002). A família em desordem. Rio de Janeiro ZAHAR.
- Roudinesco & Plon. (1997). Dicionário de psicanálise. Rio de Janeiro. ZAHAR.
- Segal, H. (1975). Introdução à obra de Melanie Klein. Rio de Janeiro: Imago
- Smirgel, J. C. (1988). Sexualidade feminina: uma abordagem psicanalítica contemporânea. Porto Alegre. Artes Médicas.
- Stevens, C. (2005). Ressignificando a maternidade: psicanálise e literatura. Gênero. Niterói, v 5, n 2, 65-79.
- Stoler, R. (1992). Masculinidade e feminilidade: apresentações do gênero. Porto Alegre. Artes médicas.
- Teixeira, M.R. (1991). A feminilidade na psicanálise e outros ensaios". Salvador: Ágalma.
- Turner, Victor. (1974). O Processo Ritual. Petrópolis: Vozes.
- Wescott, J. (2010). Quando Marina Abramovic morrer: uma biografia. São Paulo. SESC
- Winnicott, D. W. (1945). Desenvolvimento emocional primitivo. In D. W. Winnicott, Da pediatria à psicanálise, (ed 2000). Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. (1947) Ps. In: O Ódio na contratransferência. Textos selecionados: da pediatria à psicanálise (ed 1978). Rio de Janeiro: Francisco Alves,

- Winnicott, D. W. (1948) Ps. In: A reparação relative à defesa organizada da mãe contra a depressão . Textos selecionados: da pediatria à psicanálise (ed 1978). Rio de Janeiro. Francisco Alves.
- Winnicott, D. W. (1950). Agressão e sua relação com o desenvolvimento emocional. In: Privação e delinquência (ed 1999). São Paulo. Martins Fontes.
- Winnicott, D. W. (1951). Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In: O Brincar e a realidade (ed 1975). Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. (1952) Psicose e cuidados maternos. In: Textos selecionados: da pediatria à psicanálise (ed 1978). Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Winnicott, D. W. (1958) Psicanálise do sentimento de culpa. In: O ambiente e os processos de maturação: Estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional (ed 1983). Porto Alegre. Artes Médicas.
- Winnicott, D. W. (1961). O Papel de Espelho da Mãe e da Família no Desenvolvimento Infantil. In: O Brincar e a realidade (ed 1975). Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. (1963) O desenvolvimento da capacidade de se preocupar. In: O ambiente e os processos de maturação: Estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional (ed 1983). Porto Alegre. Artes Médicas.
- Winnicott, D.W. Os bebês e suas mães (ed 1994). São Paulo: Martins Fontes.
- Winnicott, D. W. A família e o desenvolvimento individual (ed 1997). São Paulo: Martins Fontes.
- Winnicott, D. W. Privação e delinquência (ed 2002). São Paulo. Martins Fontes.
- Winnicott, D. W. O Brincar: a Atividade Criativa e a Busca do Eu (self). In: O Brincar e a Realidade (ed 1975).. Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. O Brincar e suas origens. In: O Brincar e a Realidade (ed 1975).. Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. (1984a). A ausência de um sentimento de culpa. In D. W. Winnicott, Privação e delinquência (ed 2012).. São Paulo: Martins Fontes.
- Zalberg, M. (2003). A relação mãe e filha. Rio de Janeiro. Campus.
- Zimmerman, D. E. (2001). Vocabulário contemporâneo de psicanálise. São Paulo. Artmed.