

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Julie Coelho

Apreciação e Sublimação: ensaio sobre arte e psicanálise

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

SÃO PAULO

2009

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Julie Coelho

Apreciação e Sublimação: ensaio sobre arte e psicanálise

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica, Núcleo de Método Psicanalítico e Formações da Cultura, sob a orientação do Prof. Doutor Renato Mezan.

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

SÃO PAULO

2009

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq por facilitar a realização da pesquisa graças à bolsa concedida;

Ao meu orientador pelas ricas considerações e atenção dedicada ao trabalho;

Aos meus pais, que sempre acreditaram em mim e ajudaram na realização dos meus sonhos;

Ao André, que esteve ao meu lado e me apoiou durante todo esse percurso;

À minha irmã e aos meus amigos que me incentivaram em todos os momentos;

Meu muito obrigada a todos!

Coelho, J. *Apreciação e sublimação: ensaio sobre arte e psicanálise*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Núcleo de Método Psicanalítico e Formações da Cultura, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

RESUMO

O que está atrelado à experiência que ocorre entre a obra e o espectador? Essa questão irá delinear a hipótese de que a sublimação propicia essa experiência ao mobilizar o espectador e suscitar nele o desejo de criar. A partir da experiência de Freud diante da estátua de *Moisés*, André Green diante do *Cartão de Londres* e de Ada Morgenstern diante de *Perseu e Medusa*, será desenvolvida a idéia de que a obra põe o espectador em um estado desconcertante que demanda um sentido. Esses autores nos farão pensar na noção de sublimação, a qual se encontra muito relacionada à produção artística. O conceito de sublimação será trabalhado à luz da teoria psicanalítica, partindo de Freud e buscando autores que contribuíram para o desenvolvimento dessa noção, entre estes, Laplanche, Loewald e Lacan. Para articular a apreciação e a sublimação, tomaremos a apreciação do quadro *Guernica*, de Picasso, que suscitou em mim uma enorme mobilização psíquica e motivou uma reflexão, uma análise acerca desse estado e suas conseqüentes significações. O que guia o desenvolvimento da pesquisa são as associações da escritora/espectadora *implicada* em todo o processo. Ao se ver impactado pela obra, o espectador é atingido na sua rede de significações e busca dar um sentido a isso que o surpreende. A obra, portanto, provoca nele o desejo de criar.

Palavras-chave: Psicanálise; Arte; Sublimação; Apreciação; *Guernica*.

Coelho, J. *Appreciation and sublimation: essay about art and psychoanalysis*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Núcleo de Método Psicanalítico e Formações da Cultura, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ABSTRACT

Which phenomenon is related to the experience that occurs between spectator and work of art? This is the question that will outline the following hypothesis: sublimation makes this experience possible by moving the spectator and eliciting one's desire to create. The idea that the work of art puts the spectator in an unsettled state that demands meaning will be explained by Freud's experience with Moses's statue, André Green's experience with the London Cartoon and Ada Morgenstern's experience with Perseus and Medusa. These authors will lead the readers into thinking sublimation as being closely related to artistic production. Moreover, this concept will be analyzed based on the psychoanalytical theory, going from Freud to other authors such as Laplanche, Loewald and Lacan, who also contributed to the development of the subject. The appreciation of Picasso's *Guernica* will be used in order to articulate appreciation and sublimation. This painting was responsible for a great psychic mobilization, which inspired reflection and an investigation about this state and its meanings. As an active part of the process, the writer's/spectator's associations will guide the research. In the moment the spectator is touched or surprised by the work of art, one's network of meanings is struck and one seeks significance to the cause of this surprise. The work of art, therefore, provokes one's desire to create.

Key-words: Psychoanalysis; Art; Sublimation; Appreciation; *Guernica*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I: O QUE SE SENTE DIANTE DA OBRA?.....	12
1. Moisés de Michelângelo.....	15
2. Cartão de Londres.....	17
3. Perseu e Medusa.....	19
CAPÍTULO II: SUBLIMAÇÃO.....	25
1. A sublimação em Freud.....	26
2. A sublimação em Laplanche.....	38
3. A sublimação em Loewald: um resgate da vivência de satisfação em Freud.....	41
4. A sublimação em Lacan.....	57
CAPÍTULO III: <i>GUERNICA</i>	69
1. O pintor.....	69
2. História da obra.....	72
3. Descrição da obra.....	76
4. Apreciação da obra.....	86
5. Uma apreciação pessoal de <i>Guernica</i>	88
CAPÍTULO IV: APRECIÇÃO E SUBLIMAÇÃO.....	92
CAPÍTULO V: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
BIBLIOGRAFIA.....	105
ANEXOS.....	111

INTRODUÇÃO

A arte, que sempre se fez presente, chamou a atenção quando, de certa forma, deixou de me acompanhar. Foi aí que, percebida a falta que me fez, ela passou a ser uma questão. Mas por que essa necessidade de ter a arte presente em minha vida? Talvez na busca de responder a isso, ou na busca de encontrar o que eu esperava que ela fosse me dar, passei a desvendar suas várias formas: música, dança, artes cênicas e, naturalmente, a literatura e o cinema. Para contemplar as sete artes consideradas clássicas, a pintura e a escultura despertaram interesse mais tardiamente, pois só me aproximei delas ao assistir a um curso de história da arte. Eu diria que a primeira grande exposição que eu vi foi *Picasso na Oca*, realizada em São Paulo no ano de 2004. Alguns anos depois, uma viagem à Europa pôde confirmar o interesse especialmente pela pintura e marcou o reencontro com Picasso.

Aí percebi o quanto essa forma artística era capaz de expressar. A mim me bastava apreciá-la, não era necessário aprender a pintar ou esculpir, como havia aprendido o ‘fazer’ da música, da dança e do teatro. Era como a literatura e o cinema – queria me colocar como leitora, espectadora. Mas ao passo que estes eram presentes, eram familiares, as artes plásticas guardavam algo que me escapava dada a dificuldade de desmistificar, de extrair o seu método e sua técnica. Mas justamente por esse motivo, sinto que posso fruir delas com muito mais verdade, implicando-me ou sendo por ela implicada de maneira muito mais profunda e sem influências. Sem um ‘*a priori*’. É puro sentir, apreciar!

O que é arte? Delimitar o que é arte é uma tarefa difícil, pois se pode compreendê-la a partir de vários caminhos. Arte é a “atividade que supõe a criação de

sensações ou de estados de espírito de caráter estético, carregados de vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongamento ou renovação”.¹ Pois bem, sabemos que a arte traz em si o poder de criar sensações e que, de alguma forma, pode atingir os demais. No entanto, isso não basta para compreendermos o que dá a um objeto o estatuto de arte e o que possibilita que esse objeto atinja outrem.

A leitura de dois livros que trazem no seu título a questão “o que é arte?” nos ajudará a encontrar algumas características intrínsecas à arte. Jorge Coli associa a arte ao supérfluo, ao inútil. Nesse sentido, a arte é algo que não é necessário à vida, não é vital ao ser humano.² Mesmo que a arte se presentifique em um objeto essencial ao ser humano, ela é o que há de supérfluo nele. Como veremos adiante no capítulo sobre a Sublimação, as caixas de fósforo de Jacques Prévert, amigo de Lacan, é arte devido ao encadeamento plástico que assumem e não pela função de guardarem os fósforos como gavetas. Da mesma forma, se tomarmos um objeto útil enquanto arte, ele deixa de lado sua utilidade e passa a ter outro estatuto. O mictório de Duchamp deixa de ser um mictório e se torna um objeto artístico. Portanto, a arte se encontra no registro da gratuidade. Mas apesar de não ser vital, certamente a arte se insere na vida dos seres humanos enquanto uma forma de evocar emoções e sentimentos, estando, também, relacionada a questões econômicas e sociais.

Deixando de lado as peculiaridades do belo, do qual trata a estética, Tolstoi define a arte como um meio de comunhão, que permite que as pessoas transmitam seus sentimentos umas às outras.³ Esses sentimentos que contagiam o espectador constituem

¹ ARTE. Ferreira, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3ª. ed. Curitiba: Positivo, 2004, p.201.

² Coli, J. *O que é arte?* 15ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.87-8.

³ Tolstoi, L. *O que é arte?* Tradução: Bete Torii. São Paulo: Ediouro, 2002, p.72-3.

a matéria da arte.⁴ Uma citação de Tolstoi nos permite apreender melhor o que o autor quer dizer com contágio:

A principal peculiaridade dessa sensação é: aquele que percebe o trabalho artístico se funde ao seu autor de tal maneira que lhe parece que o objeto percebido foi feito não por outra pessoa, mas por ele mesmo, e que tudo o que é expressado por esse objeto é exatamente o que ele há muito vem querendo expressar. O efeito da verdadeira obra de arte é abolir, na consciência do receptor, a distinção entre ele mesmo e o artista, mas, além disso entre ele e todos os que percebem a mesma obra de arte. É essa libertação da pessoa de seu isolamento e de sua solidão que constitui a principal força atrativa e propriedade da arte.⁵

Tolstoi desenvolve nessa idéia ao dizer que a arte que sobreviverá será somente aquela que contiver sentimentos que atraem as pessoas em direção à união. A intenção aqui não é a de aprofundar essa idéia, mas apenas extrair dela a qualidade de contágio que o autor associa à obra. Mais do que unir as pessoas, destacamos a característica de contágio, de contaminação da obra, envolvendo os espectadores em um sentimento comum.

A partir desses dois autores, primeiramente destacamos que a arte acarreta o supérfluo e, em seguida, a sua capacidade de contágio foi evidenciada. Nos dois casos estamos enfatizando a arte enquanto objeto artístico, o qual adquire o atributo da gratuidade e tem a capacidade de contagiar o espectador.

Ao entrar em contato com a obra, muitos espectadores já têm um conhecimento prévio a respeito da obra, do autor e do contexto em que a obra foi realizada. Outros parecem ter entrado em contato com ela por acaso, sem nada saber a seu respeito. Em ambos os casos, é importante destacar o sentimento que ela desperta, aquilo que o espectador sente diante da obra. Há casos em que o espectador se vê totalmente

⁴ *Ibid.*, p.76.

⁵ *Ibid.*, p.202.

impactado diante de uma obra e busca dar um sentido a isso que sobrevém. Muitas são as manifestações artísticas existentes e muitos são os graus de amplitude que uma obra pode ter. Há obras, no entanto, que transcendem o contexto em que foram realizadas, expandem-se geograficamente, sendo reconhecidas mundial e cronologicamente pelo fato de permanecerem presentes independentemente da época em que foram realizadas. O fato de representarem uma nova técnica de se trabalhar não basta para que uma obra continue a maravilhar espectadores mundo afora. O motivo que leva uma obra a impressionar pessoas em diferentes épocas e diferentes lugares é porque algo dessa obra recai sobre o espectador. O que sente, o que vive diante da obra é difícil de ser compreendido racionalmente. De maneira arbitrária, algumas obras tomam o sujeito nessa condição de não saber descrever ou explicar a razão de seus sentimentos porque trazem em si algo que o inquieta. Daí seu caráter universal, atemporal e surpreendente.

No entanto, não é todo e qualquer espectador que vivencia isso que a arte proporciona. Não é somente olhar a obra, é apreciar, é fruir, é contemplar para poder ser contagiado por ela. A apreciação traz em si um julgamento, uma opinião, uma análise, uma crítica. É o ato de “dar apreço, merecimento, estimar, prezar”.⁶ Fruir está relacionado ao aspecto jurídico de tirar todo o proveito de uma coisa, percebendo os frutos e rendimentos dela. Portanto, trata-se de gozar, desfrutar de algo. É o gozo enquanto posse, usufruto.⁷ Ao olhar a obra, o espectador certamente toma posse disso que ele vê e pode usufruir daquilo que sente. A *contemplação* é a “aplicação demorada e absorta da vista e do espírito”; “meditação profunda”; no sentido religioso, seria o “conhecimento de Deus e das realidades divinas não por vias e métodos discursivos e, sim, pela vivência”.⁸ Aqui destacamos a questão da vivência, pois o espectador não

⁶ APRECIÇÃO. Ferreira, A. B. de H. *op. cit.*, p.169.

⁷ FRUIR. *Ibid.*, p.940.

⁸ CONTEMPLAÇÃO. *Ibid.*, p.535.

precisa conhecer os métodos e técnicas aplicados na obra de arte para emocionar-se com ela. Basta ele olhar a obra e vivenciar essa experiência. Contemplar é “olhar, observar, atenta ou embevecidamente; considerar com admiração ou com amor”.⁹ Trate-se de algo subjetivo que demanda o sentimento do sujeito para que ocorra, pois é “admirar com o pensamento”. A reflexão suscitada por aquilo que é olhado embevecidamente faz parte do processo de contemplar. O ato de contemplar é olhar com o sentimento e com o pensamento.

Portanto, a apreciação, a fruição e a contemplação permitem que o espectador vivencie aquilo que a obra lhe oferece. Certamente são muitos os espectadores que vão a uma exposição dispostos a essa experiência. Em alguns momentos, ocorre o inesperado: o espectador se vê absorto, totalmente impactado pela obra e surpreso diante de tamanho arrebatamento. Partindo dessas experiências, pretendo entender como ela se dá, o que possibilita essa vivência e como ela se desdobra.

Para pensarmos na apreciação da obra de arte, acompanharemos três experiências que foram descritas e interpretadas pelos próprios espectadores. O ensaio freudiano *O Moisés de Michelangelo* é uma referência essencial quando pensamos na contemplação artística. Freud se vê tomado pela escultura de Michelangelo e busca descobrir como e por que é de tal forma afetado. Diante de uma obra de Leonardo da Vinci considerada inacabada e conhecida como *Cartão de Londres*, André Green se põe a analisar o que o deslumbrou e se ofereceu a ele como uma revelação ao contemplar a obra. A terceira é a experiência de captura que Ada Morgenstern vivenciou ao apreciar a obra *Perseu e Medusa* de Camille Claudel. Em todas essas referências, os espectadores

⁹ CONTEMPLAR. *Id.*

se viram impactados diante da obra, descrevendo suas experiências e buscando compreender o que suscitou esse estado de arrebatamento.

O que está atrelado a essa experiência que ocorre entre a obra e o espectador? Essa questão irá delinear a hipótese de que a sublimação propicia essa experiência ao mobilizar o espectador e suscitar nele o desejo de criar. A obra se abre diante dele enquanto um enigma, como diria Freud em relação à estátua, enquanto uma revelação, como diria André Green sobre o Cartão, ou como a irrupção de uma pulsionalidade de acordo com Ada Morgenstern. De qualquer forma, a obra põe o espectador em um estado desconcertante que demanda um sentido. Mas que poder é esse que a obra tem diante do espectador? Como se dá essa passagem de algo disruptivo para uma construção de sentido?

Esses autores nos farão pensar na noção de sublimação, a qual se encontra muito relacionada à produção artística. Falamos em noção pelo fato de a sublimação nunca ter sido conceitualizada por Freud. Na teoria freudiana, a sublimação não encontra uma definição precisa e não é desenvolvida metapsicologicamente. Nas passagens em que a definição aparece, encontramos a troca da meta sexual por outra não-sexual e por um objeto socialmente valorizado, como idéia central. Percorreremos os escritos de Freud em que a sublimação aparece destacando as diferentes abordagens que obteve ao longo dos anos. O que inicialmente é visto somente como uma defesa passa a ser um modo de satisfação das pulsões sexuais que se dá de forma elaborada por meio da intervenção do ego.

Vários autores buscaram expandir a noção de sublimação trazendo contribuições importantes para pensarmos no que Freud almejava com essa idéia. Laplanche destaca o fato de a sublimação utilizar a sexualidade desde o princípio, abrindo o caminho para as simbolizações ao invés de canalizar as pulsões. Seguindo nessa idéia, Loewald

considera que a sublimação é uma forma de ampliar o campo e as qualidades do prazer. Para ele, a satisfação não adviria da descarga da tensão, mas sim da capacidade de encontrar prazer por meio de cargas mais elevadas e bem mantidas. Loewald nos remete à noção de vivência de satisfação ao propor que os caminhos da sublimação, após internalizar a libido objetal e projetar a libido narcísica ao mundo externo, resgatariam algo da matriz original mãe-bebê.

De acordo com a teoria freudiana, a vivência de satisfação surge quando se tem uma tensão interna devido a uma necessidade e esta é suprimida graças à ação específica realizada no mundo externo. O exemplo usual desse caso, é o lactente que, ao sentir fome se agita na tentativa de apaziguar a tensão interna. No entanto, é preciso que a mãe realize a ação específica de nutrição para que essa tensão cesse. O que se produz é uma imagem mnêmica, pois tanto o objeto da satisfação como a ação realizada ficarão associadas à satisfação sentida. Quando o estado de necessidade surge novamente, o bebê irá reevocar essas imagens, desencadeando uma satisfação alucinatória. Então, é necessária a entrada de um segundo sistema, capaz de inibir a regressão e desviar a excitação para que a identidade perceptiva provenha do mundo exterior. Essa atividade se daria por meio do pensamento, que nada mais seria senão um caminho indireto para a realização de desejo, ou seja, o substituto de um desejo alucinatório.

A reedição da vivência de satisfação atrelada à suspensão do recalque possibilitaria a realização do desejo. A repetição da vivência de satisfação levaria o aparelho psíquico a descarregar o acúmulo de tensão, consistindo em uma canalização das pulsões. Mas para Loewald, o retorno à matriz primordial seria uma forma de encarar o prazer de forma qualitativa, e não quantitativa, somente enquanto descarga. Ao restaurar algo da matriz mãe-bebê, ter-se-ia uma ampliação no campo dos prazeres a partir da transformação da libido objetal em libido narcísica. Partindo da idéia de que o

objetivo da ação específica que visa à vivência de satisfação é reencontrar a Coisa dado que o objeto está perdido, Lacan formula que a sublimação consiste em elevar o objeto à dignidade da Coisa. Ao buscarmos compreender essa fórmula, veremos como a obra de arte possibilita representar a Coisa por meio da criação de um novo objeto.

Como uma forma de ilustrar esse apanhado teórico, tomaremos a apreciação de uma obra de arte, levando em consideração os seus desfilamentos. A apreciação do quadro *Guernica*, de Picasso, suscitou em mim uma enorme mobilização psíquica e motivou uma reflexão, uma análise acerca desse estado e suas conseqüentes significações. Na busca de interpretações, será importante ressaltar todos os aspectos relacionados à obra, falando um pouco sobre o pintor, a história do surgimento da obra, o percurso da obra no cenário mundial, a descrição da obra e as descrições acerca de sua apreciação. Vários foram os autores que escreveram sobre *Guernica*, destacando sua importância no contexto sócio cultural e buscando compreender o significado de cada uma das figuras representadas na obra. Cabe aqui salientarmos essas leituras e aprofundarmos as análises das simbolizações do espectador, naquilo que está para além da obra, que se dá nessa relação entre a obra e o espectador.

Abordaremos a idéia de que a apreciação da obra de arte possibilita ao espectador sublimar. Ao se ver impactado pela obra, o espectador é atingido na sua rede de significações e busca dar um sentido a isso que o surpreende. A obra, portanto, provoca nele o desejo de criar.

O conceito de sublimação será trabalhado à luz da teoria psicanalítica, partindo de Freud e buscando autores que contribuíram para o desenvolvimento dessa noção. Entre estes, será dado destaque para Laplanche, Loewald e Lacan. Em relação à apreciação da obra de arte, utilizaremos Freud, André Green e Ada Morgenstern, que relataram suas experiências e fizeram uma leitura psicanalítica das obras analisadas.

Para a análise de *Guernica*, ressaltaremos os trabalhos de autores que descreveram a obra de forma minuciosa, analisando cada detalhe e enriquecendo sua interpretação, tais como Rudolf Arnheim, Josep Palau i Fabre, Juan Antonio Ramírez e João Cerqueira. No entanto, o que guia o desenvolvimento do trabalho são as associações da escritora/espectadora *implicada* em todo o processo.

Ultimamente, a interface arte e psicanálise vem sendo amplamente discutida, ao menos em âmbito nacional, em eventos que se dedicam ao tema, como encontros, debates, artigos e publicação de livros. No entanto, não é de agora que ela vem sendo abordada. Desde os primórdios da teoria psicanalítica, o material artístico sempre esteve presente, como se observa na obra freudiana. No volume XXI da *Edição Standard brasileira das obras completas de Freud*, encontra-se um apêndice junto ao texto *O prêmio Goethe*¹⁰ que relaciona os trabalhos em que o autor trata da arte, da literatura e da teoria da estética. Alguns desses textos serão brevemente ressaltados para ilustrar como o criador da psicanálise se serve das artes em alguns de seus trabalhos.

Freud utiliza obras literárias e poéticas, referindo-se a Shakespeare e a Goethe, por exemplo, em vários de seus textos. Analisa minuciosamente a estátua esculpida por Michelangelo em *O Moisés de Michelangelo*.¹¹ Alguns de seus textos abordam a própria vida do artista, tais como *Delírios e sonhos na 'Gradiva' de Jensen*,¹² *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci*¹³ e *Dostoiévski e o parricídio*.¹⁴ O autor faz da arte o tema

¹⁰ Freud, S. (1930). *O prêmio Goethe*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud (E.S.B.). Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, 1969, p.247.

¹¹ Freud, S. (1914a). *O Moisés de Michelangelo*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.V, 1969.

¹² Freud, S. (1907[1906]). *Delírios e sonhos na 'Gradiva' de Jensen*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.IX, 1969.

¹³ Freud, S. (1910). *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XI, 1969.

¹⁴ Freud, S. (1928). *Dostoiévski e o parricídio*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XXI, 1969.

principal também em textos como: *Os chistes e sua relação com o inconsciente*,¹⁵ *Escritores criativos e devaneio*¹⁶ e *O estranho*.¹⁷ Além disso, em demais trabalhos que não tratam especificamente da arte, Freud faz uso do tema para suas investigações, tal como nos trabalhos intitulados *O futuro de uma ilusão*¹⁸ e *O mal-estar na civilização*.¹⁹ Certamente o tema aflora em demais textos, afirmando ser a arte uma constante fonte de interlocução para o pai da psicanálise em toda sua obra.

Freud muitas vezes procura compreender o psiquismo do artista, decifrar a obra de arte a partir daquilo que ela desperta. A arte pode ser tomada enquanto um interlocutor para a psicanálise. Tanto uma como a outra existem e se explicam por si só. O que pretendo não é explicar a arte através da teoria psicanalítica, mas sim fazer com a arte um produtivo e fecundo diálogo, haja vista seu caráter criativo e subjetivo. Da apresentação do livro *Sobre arte e psicanálise*, retiro a seguinte citação: “... pensar arte e psicanálise é pensar aquilo que um campo comum de reflexões sobre o sujeito, seus modos de subjetivação e seus dispositivos de construção de relação de objeto deve à confrontação com práticas artísticas e os conceitos por elas produzidos”.²⁰ De forma mais geral, o livro *A invenção da vida: arte e psicanálise* é apresentado com o propósito de fazer com que a arte esteja presente para interrogar a psicanálise ajudando-a a inventar novos caminhos.²¹

¹⁵ Freud, S. (1905b). *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.VIII, 1969.

¹⁶ Freud, S. (1908[1907]). *Escritores criativos e devaneio*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.IX, 1969.

¹⁷ Freud, S. (1919). *O estranho*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XVII, 1969.

¹⁸ Freud, S. (1927). *O futuro de uma ilusão*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XXI, 1969.

¹⁹ Freud, S. (1930[1929]). *O mal-estar na civilização*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XXI, 1969.

²⁰ Rivera, T., Safatle, V. (orgs). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006, p.11.

²¹ Sousa, E. L. A. de, Tessler, E., Stavutzky, A. (orgs). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p.08.

O autor João Frayze-Pereira, que possui vários trabalhos voltados para o tema Arte e Psicanálise, sugere que a Psicanálise não é aplicada à Arte, mas sim implicada.²² Ou seja, ela não está a serviço da interpretação da obra, mas está interessada na “manifestação singular da obra na relação com o intérprete/espectador”.²³ Dessa forma, as associações daquele que aprecia a obra são fundamentais para aquilo que irá ser formulado. Frayze-Pereira dá continuidade a essa idéia ao propor que, metapsicologicamente, a psicanálise *implificada* na obra se aproxima da que se faz na clínica. Enquanto que na clínica é o paciente, o objeto a ser analisado, que associa, na relação com a obra, é o próprio intérprete que associa, que se deixa guiar pela dinâmica da obra.²⁴

É dessa implicação que nasce o desejo de aprofundar as interpretações suscitadas pela obra e de compartilhá-las com o leitor, que poderá ser contagiado. Afinal, tanto a arte quanto a psicanálise instigam o pensamento e se tornam fontes infindáveis de divagação e investigação. São muitas as relações que se pode fazer entre a arte e a psicanálise e a presente pesquisa busca abordar uma dessas relações, tendo como horizonte a relação entre a obra e o espectador.

²²Segundo o autor, esse termo foi proposto por Alain Grosrichard em uma conferência pronunciada no Instituto de Estudos Avançados da USP em 1990. (Frayze-Pereira, J. A. *A flutuação do olhar: artes plásticas e psicanálise implicada*. In: _____. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005, p.65).

²³Frayze-Pereira, J. A. *A flutuação do olhar: artes plásticas e psicanálise implicada*. In: _____. *op. cit.* (2005), p.73.

²⁴ Frayze-Pereira, J. A. *Do processo psicanalítico como fazer estético: um exercício de psicanálise implicada*. In: Morgenstern, A. *Perseu, Medusa e Camille Claudel: sobre a experiência de captura estética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p.16.

CAPÍTULO I: O QUE SE SENTE DIANTE DA OBRA?

Ao pensar no motivo pelo qual os espectadores vão a uma exposição, penso que tanto a busca pelo conhecimento quanto o emocionar-se fazem parte desse movimento. As pessoas que buscam uma exposição estão sujeitas a vivenciarem vários sentimentos diante de uma obra, de prazer, alegria, completude, tristeza, revolta, angústia, horror, enfim, toda uma gama de estados emocionais que podem ser suscitados pela obra. Não há um conhecimento prévio disso que será mobilizado, pois aquilo que a obra expõe e o que se sente diante dela não é uma relação direta.

Ao se apreciar uma obra de arte, o espectador vivencia sentimentos muito variados e difíceis de descrever, pois parece se deparar com o inesperado e se surpreender com isso que sente. Como que hipnotizado, permanece diante da obra na busca de responder por que esse sentimento o toma e que sentimento é esse. Não se trata de algo unânime e padrão, uma vez que as obras diante das quais cada um se vê tomado são diferentes e despertam diferentes sentimentos. Aqui já encontramos uma pergunta fundamental: são as obras que despertam esses sentimentos ou eles já fazem parte do próprio espectador?

Adentramos, portanto, na relação que se estabelece entre a obra e o espectador. No seu trabalho intitulado *Olha d'água: arte e loucura em exposição*,²⁵ João Frayze-Pereira se propôs a realizar uma pesquisa a partir de depoimentos dados pelo público da XVI Bienal de São Paulo, ocorrida em 1981, mais especificamente, com os espectadores da exposição “Arte Incomum”. As obras exibidas nessa exposição foram realizadas por indivíduos internados, ou que já tinham sido internados, em instituições psiquiátricas. Portanto, o autor desenvolve um diálogo entre arte, loucura e recepção.

²⁵ Frayze-Pereira, J. A. *Olha d'água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995.

Cabe aqui destacar os aspectos relacionados à recepção, sobretudo os depoimentos dados pelos espectadores que tratam daquilo que sentiram diante das obras.

O autor ressalta que a companhia inesperada do entrevistador demandando a fala, fazia com que o receptor passasse a ser emissor, pois o espectador era solicitado a observar, uma vez que o olho não capta imediatamente as possibilidades significantes da imagem.²⁶ Assim, considerando a elaboração psíquica dos sujeitos, são expostas as “marcas da Arte Incomum no campo da recepção”.²⁷ Impressões como maravilhamento, ficar assustado, impressionado, algo inesperado, fascinação, inquietação, estranheza, angústia, entre outras, foram descritas para tentar expressar aquilo que vivenciaram ao ver as obras. Também chamam atenção algumas elaborações em que o espectador se coloca, questionando sua relação com a obra. Frases como “uma arte que recupera muita coisa da pessoa”²⁸ ou “parecia que a minha vida, inclusive, estava sendo contada”²⁹, nos mostram essa relação. Ou então, o espectador vê na obra uma possibilidade de abertura: “a gente tem que estar constantemente retomando para dar novamente os significados, já que perderam os significados. É importante porque estaria ajudando o homem a se encontrar”³⁰; “é aquilo que você vê e alguma coisa a mais. Você tem que sentar e ficar horas na frente do quadro para ver se consegue entrar nele...”³¹

Diante de tantos sentimentos, Frayze observa que a exposição possibilita repensar a si mesmo.³² Mas há um esforço que é intrínseco a essa experiência reflexiva e que fica claro na tentativa de expressar o que se mostra, pois “todos os visitantes se

²⁶ *Ibid.*, p.45.

²⁷ *Ibid.*, p.47.

²⁸ *Ibid.*, p.50.

²⁹ *Ibid.*, p.52.

³⁰ *Ibid.*, p.61.

³¹ *Ibid.*, p.65.

³² *Ibid.*, p.75.

deparam com um não-saber instaurado pelas obras”.³³ Cada espectador faz uma leitura da obra, a partir do que esta desperta nele, interrogando-a e interpretando-a. A arte incomum traz em si uma potencialidade de surpreender que suscita naquele que a admira a necessidade de dizer alguma coisa.³⁴ Afinal, esses artistas constroem um mundo e uma linguagem que lhe são próprios e, como comentado em muitos depoimentos, estão mais livres das regras da sociedade e mesmo das técnicas de erudição da própria arte. Há uma ânsia em desvendar a obra para encontrar seu enigma e compreender o seu sentido. No entanto, nessa tentativa de encontrar a solução do mistério trazido pela obra, muitos falam que não sabem como explicar, que simplesmente *sentem*, mesmo que não saibam de onde vem esse sentimento.

Mas nossa abordagem não trata das especificidades da Arte Incomum, mas sim da vivência do espectador que se surpreende ao apreciar determinada obra, comum ou incomum, seja ela qual for. Portanto, deixamos esse rico trabalho nesse ponto em que as associações entre a arte e a loucura se fazem presentes e que o autor trabalha brilhantemente.

Para pensarmos sobre a relação entre o espectador e a obra, tomarei três exemplos nos quais os autores descrevem e buscam compreender determinada experiência impactante diante de uma obra: a experiência de Freud diante da estátua de *Moisés* de Michelangelo, a vivência relatada por André Green ao apreciar o *Cartão de Londres* de Leonardo da Vinci, e a captura de Ada Morgenstern diante de *Perseu e Medusa* de Camille Claudel.

³³ *Ibid.*, p.77.

³⁴ *Ibid.*, p.134.

1. Moisés de Michelangelo

Para iniciar, tomarei o texto inspirador por excelência: *O Moisés de Michelangelo*.³⁵ A apreciação da obra de Michelangelo e suas conseqüentes formulações acerca de sua experiência levaram Freud a descrever um minucioso trabalho. A obra em questão é uma estátua de mármore que se encontra na Basílica de San Pietro in Vincoli, em Roma, e que representa Moisés segurando as tábuas dos dez mandamentos. Ao descrever seu sentimento diante da estátua, Freud fala que nunca uma estátua havia lhe causado impressão mais forte do que ela.³⁶ Tal era seu envolvimento com essa estátua que várias vezes subiu as escadas até a Igreja de San Pietro in Vincoli para tentar suportar “o irado desprezo do olhar do herói,” sentindo-se parte da multidão para qual os olhos de Moisés estão voltados.³⁷ Na tradução brasileira de suas obras, a estátua é por ele definida como “inescrutável”, impenetrável. Adiante, Freud traz todos os dados relacionados à obra na intenção de compreendê-la e considera o fato de alguns nem sequer admirarem tal obra, o que mostra o quanto esse sentimento do espectador está nele próprio e não na obra, caso contrário, todos seriam igualmente afetados. Então, descreve a estátua minuciosamente, denunciando a divergência e a inadequação das descrições e, conseqüentemente, das interpretações realizadas por demais autores ao se tentar entender o que Michelangelo quis retratar ao esculpir Moisés da maneira que o fez. Tal qual o método psicanalítico, Freud se atém à significação do detalhe para empreender sua busca pela compreensão da obra.

Freud diz ter passado longo tempo a “contemplar” obras de arte na tentativa de, nas suas palavras, “apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo

³⁵Freud, S.(1914a). *O Moisés de Michelangelo*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.V, 1969.

³⁶ *Ibid.*, p.255.

³⁷ *Id.*

a que se deve o seu efeito”.³⁸ Afinal, não aceita o fato de comover-se com algo sem saber por que é assim afetado e o que o afeta. Assim, ele pensa que algumas obras de arte que admiramos se colocam enquanto enigmas, pois somos incapazes de dizer o que representam para nós. Freud contrapõe os estudiosos que vêem o estado de “perplexidade intelectual” como sendo a condição para que a obra de arte alcance seus maiores efeitos. Para ele, o que prende o espectador à obra “só pode ser a *intenção* do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la”.³⁹ Esta compreensão não estaria ligada ao aspecto intelectual, mas sim à interpretação da obra (descobrir seu significado e conteúdo). Somente assim Freud poderia descobrir a intenção do artista e saber por que teria sido tão fortemente afetado.⁴⁰

Freud supõe uma espécie de transferência entre o artista e o espectador, como se aquela colocasse uma questão a ser decifrada. É a obra enquanto fonte de questionamento que coloca o espectador diante da pergunta: o que ela quer de mim? No entanto, ao tentar descobrir o que o escultor de Moisés quis representar, são as interpretações de Freud que são trazidas à tona. O que o levou a interpretar dessa maneira e por que o fez, dizem respeito àquele que se põe a decifrar a obra a partir de seu psiquismo.

Não posso deixar de mencionar a genialidade da escrita freudiana ao adentrar em uma interessante trama de investigação, seduzindo o leitor a desvendar o mistério que a posição da estátua guarda. Ao final do texto, Freud ressalta que o intérprete é tão responsável quanto o artista pela obscuridade que circunda a obra.⁴¹

³⁸ *Ibid.*, p.253.

³⁹ *Ibid.*, p.254.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ *Ibid.*, p.278.

2. Cartão de Londres

Ao invés de enigma a ser decifrado, André Green fala em revelação. O autor traz a público um trabalho que surgiu como consequência de sua apreciação da obra de Leonardo da Vinci – um desenho em carvão e giz branco conhecido como *Cartão de Londres* (*A Virgem e o Menino com São João Batista e Sant’Ana*). No livro, intitulado *Revelações do inacabado: sobre o cartão de Londres de Leonardo da Vinci*,⁴² o autor se propõe a analisar o que o deslumbrou e se ofereceu a ele como uma revelação nessa obra que ele mesmo já havia contemplado em outras ocasiões. Apesar de se tratar de um esboço inacabado, Green considera a obra avançada o suficiente “para tender a uma plena individualidade e (...) de uma beleza bastante manifesta para suscitar o interesse e levar a comentar seu significado”.⁴³

Algo se revela para André Green e ele salienta que essa percepção imediata exige uma análise posterior, ou então, que a visão imediata, sintética e afetiva se opõe a uma reflexão adiada, analítica e racional.⁴⁴ André Green descreve sua primeira reação como sendo de encantamento, que corresponde “ao que se sente quando um véu se rasga ou se ergue, suprimindo o obstáculo que impede a visão clara do dia iluminado pelo sol. Este sol era deslumbrante tanto pela beleza do que revela como pela percepção do que permite compreender”.⁴⁵ Destacando a beleza, a harmonia dos elementos e a ambigüidade contidas nessa obra, Green se envereda por interpretá-la psicanaliticamente. Ele contrapõe a parte superior do desenho, que proporciona sensações sublimes, com a inferior, que gera inquietude e onde, por isso, se dá a

⁴² Green, A. *Revelações do inacabado: sobre o cartão de Londres de Leonardo da Vinci*. Tradução: Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

⁴³ *Ibid.*, p.39.

⁴⁴ *Ibid.*, p.17.

⁴⁵ *Id.*

revelação: “É nesse tempo fugidio, efêmero, mas significativamente capital, que ocasiona uma espécie de revelação”.⁴⁶ Mais adiante especifica sua observação ao explicar que “o efeito de ótica mais inquietante é a *ilusão de que as duas pernas de Sant’Ana estão muito abertas*”.⁴⁷ A posição das pernas nos dá a impressão de que a perna direita de Sant’Ana seria uma das pernas de Maria colocada ao meio das suas. Diante disso, Green acredita que a interpretação da obra conduz à fantasia sugerida por ela e destaca que a perna direita de Sant’Ana seria a representação simbólica do pênis materno⁴⁸

Segundo Green, a obra é extremamente expressiva e carregada de significações demasiado explícitas. O *Cartão* remete o espectador ao mais famoso quadro de Leonardo em que retrata o mesmo tema: *A Virgem, o Menino e Sant’Ana*, que se encontra no Louvre. No entanto, esse parentesco faz surgir “o sentimento de que se está diante de algo manifestamente outro. Familiar estranho”.⁴⁹ O indicador apontado para o céu, tal como o gesto da mãe de Maria no *Cartão*, é observado em várias pinturas de Leonardo. Através desse gesto, o Pai divino estaria indicado de forma que sua presença seria inferida fora do quadro, pois o espectador só pode pensar nele, e não vê-lo.⁵⁰

À maneira freudiana, Green destaca todos os detalhes da obra e correlaciona suas interpretações com análises anteriores, tanto aquelas realizadas por historiadores quanto as do próprio Freud, contidas em seu célebre texto sobre Leonardo da Vinci. Algumas idéias interessantes são levantadas, mas não são levadas a diante. Ao comparar

⁴⁶ *Ibid.*, p.27.

⁴⁷ *Ibid.*, p.28.

⁴⁸ *Ibid.*, p.29-30.

⁴⁹ *Ibid.*, p.51.

⁵⁰ *Ibid.*, p.56.

a pulsão freudiana à força definida por Leonardo em suas pesquisas sobre o vôo,⁵¹

Green constata que ambos encontram fundamento no figurável e acrescenta:

A pintura é para Leonardo o que a representação será para Freud. Aí se ancoram a *cosa mentale* e a psique, caminhos obrigatórios para o espírito. Assim, garante-se um conhecimento que terá tido como preocupação constante nunca alçar vôo emancipando-se das origens que o ligam ao corpo – em verdade, ao que prende sensualmente o sujeito ao corpo da mãe, do qual o necessário afastamento será a tarefa indefinidamente perseguida, jamais totalmente realizada.⁵²

Portanto, a fantasia que o *Cartão* desperta em seus espectadores se deve ao fato deste se prender a uma teoria sexual infantil.⁵³

3. Perseu e Medusa

Ada Morgenstern⁵⁴ escreve um ensaio inspirada naquilo que vivenciou ao se deparar com a obra *Perseu e Medusa* de Camille Claudel. Ela fala de uma experiência de “captura”, que se desdobra em dois tempos. O primeiro momento é aquele em que o objeto apreciado toma a cena e tudo o que era movimento cessa: o momento do impacto, o encontro com o inusitado. Segundo Morgenstern, um diálogo de encantamento, fascinação e até mesmo de petrificação é estabelecido entre obra de arte e espectador, revelando algo de ambos. Esse impacto primeiro precipita o espectador a um movimento em torno desse objeto, a “um giro que nos (re)articula, nos (re)organiza

⁵¹ Essa questão não será aprofundada, mas cabe transcrever uma parte dessa definição de força para que o leitor possa acompanhar a idéia: “Defino força como um poder espiritual, imaterial e indivisível, que, por meio de uma pressão externa acidental, é gerada pelo movimento, acumulada e infundida nos corpos retirados e desviados de seus usos habituais; atribuindo-lhes uma vida ativa de maravilhoso poder, ela obriga todas as coisas a mudarem de forma e de lugar; ela se precipita furiosamente para a morte que deseja e, no caminho, se modifica de acordo com as circunstâncias.” (*Carnets de Léonard de Vinci*, A 34 v, i, p.538. *Apud*: Green, A. *op. cit.*(1994), n. 71, p.69.)

⁵² Green, A. *op. cit.*(1994), p.70.

⁵³ *Ibid.*, p.73.

⁵⁴ Morgenstern, A. *Perseu, Medusa e Camille Claudel: sobre a experiência de captura estética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

depois daquele impacto disruptivo, através da elaboração e da construção de sentidos”.⁵⁵

Na captura, ao mesmo tempo em que o sujeito apreende algo, mesmo que fora de sua consciência, ele é aprisionado nessa fusão com a obra.

Ao trazer a experiência de Freud diante do Moisés, Morgenstern sugere que o movimento em busca de um sentido já seria um momento inicial de recuperação. A partir do trabalho de André Green, Morgenstern se pergunta se a análise que se faz para revelar o enigma da obra não seria também uma forma de voltar desse “momento fusional” para recuperar o sujeito através da construção de sentidos.⁵⁶ Nas palavras de Morgenstern, “dada a força que a experiência de captura comporta, suponho ser muito difícil manter uma experiência dessa magnitude apenas no nível da fruição. Ela demanda, de alguma forma, uma elaboração, uma busca de sentidos. Pois algo ‘acontece’ com o espectador – ainda que ele não se dê conta.”⁵⁷ Essas questões nos mostram que as interpretações realizadas por Freud e Green devem ser entendidas como um processo de subjetivação, no qual ambos buscam dar sentido ao que vivenciaram.

Pois, diante desse fator desconcertante que uma obra de arte pode promover, diante dessa surpresa, o sujeito é atingido em sua rede de significações, em sua rede de desejos, cujo fluxo e continuidade se vêem interrompidos. Estamos, portanto, diante de uma alteração de ritmo, diante de uma disrupção que de alguma forma convoca o sujeito a buscar uma recuperação.⁵⁸

Dito isso, ter-se-iam dois tempos da captura: o da desconstrução, do impacto, da emoção e o da reconstrução, da análise, da reflexão. O primeiro tempo traria o “ser pego de surpresa,” um “momento disruptivo cuja operação se passa num plano

⁵⁵ *Ibid.*, p.32.

⁵⁶ *Ibid.*, p.35-6.

⁵⁷ *Ibid.*, p.37.

⁵⁸ *Id.*

inconsciente”.⁵⁹ Nesse instante em que uma vivência desconcertante se dá estaria a captura propriamente dita, momento em que o espectador é capturado pela obra e por seus próprios desejos. A reflexão seria um dos possíveis desdobramentos dessa captura, instaurando o segundo tempo, que implica numa outra condição subjetiva. “O momento de compreender anuncia a possibilidade de sairmos do impacto, de nos movermos em busca de significações para essa experiência”.⁶⁰

Morgenstern também ressalta o campo das subjetividades enquanto um campo de forças, pois para além das características da própria obra (forma e conteúdo), temos as intenções do artista e também a subjetividade do espectador, que opera como força para que a captura se promova.

Considerarei ao longo deste percurso que, no encontro com a obra, no instante em que se dá o impacto – a captura propriamente dita –, ocorre a irrupção do desejo, da paixão, que leva o espectador a uma vivência de fascínio, de encantamento e de fusão com a obra. Assim, pensar nesse instante como aquele em que ocorre a irrupção de uma pulsionalidade, é pensar numa força que encontra um espaço, encontra a possibilidade de se manifestar. Esse instante – o momento da captura – poderia ser comparado com o instante de abertura de um diafragma: uma rápida fresta que deixa a luz atravessar e desse modo, revela uma (ou algumas) de suas faces. Não seria este o mesmo movimento de irrupção do inconsciente? Assim como um lapso, um chiste, um sintoma ou mesmo um sonho? Um inconsciente que se constrói no próprio instante em que se presentifica?⁶¹

Morgenstern, portanto, sugere pensar a captura como uma forma de apresentação do inconsciente, uma formação do inconsciente devido ao seu caráter condensado. Mas Morgenstern adverte que “a tentativa de analisar essas criações – as formações do inconsciente – lhes retiraria a *força*, a potência geradora responsável pela irrupção do prazer. Assim como ocorre com o chiste, o lapso ou qualquer uma das formações do inconsciente, a tentativa de desfiar/analisar a captura desfaria sua

⁵⁹ *Ibid.*, p.47.

⁶⁰ *Ibid.*, p.199.

⁶¹ *Ibid.*, p.200.

potência, retiraria seu caráter singular, eliminaria seus efeitos de surpresa, de prazer, de impacto ou de graça... Enfim: esvaziaria a experiência”.⁶² O que se tem são as marcas anunciadas, como linhas que indicam possíveis associações. “São linhas, que podem ser *desfiadas* e *re-tecidas* através de análise, de reflexão. Procedimento que implica uma perda – a perda do prazer que aquela eclosão provoca em seu ‘estado vivo’ – para que seja possível um ganho: a *re-criação* a partir dessas linhas/marcas que se deixam capturar”.⁶³

Ao ressaltar esses trabalhos, observamos que a surpresa, o arrebatamento e a exigência de alojar isso são salientados pelos autores. Ao se surpreender com a obra, algo desconcertante toma conta do sujeito. Há uma necessidade de ficar ali, estancado diante da obra como se o psiquismo necessitasse digerir todo esse sentimento. A obra outorga um sentido. Mais do que isso, ela pede, demanda um sentido.

Freud fala que a estátua de Michelangelo lhe causou uma forte impressão e a define como “inescrutável”, impenetrável. Esses aspectos são evidenciados pelo fato de Freud relatar que várias vezes foi até a Igreja para admirar tal obra, sentando-se diante dela. Ainda nos conta que contempla uma obra de arte na tentativa de apreendê-la para explicar seu efeito sobre si, decifrando o enigma do porquê e pelo quê é afetado. Também fala da intenção do artista como elemento necessário para que uma obra seja admirada, indo além da perplexidade intelectual na busca de compreender o que ela representa.⁶⁴ Mas o que faz com que o espectador sinta-se atraído desse jeito pela obra, a ponto de se sentir parte dela? Afinal, Freud se coloca como um dos indivíduos da multidão para a qual Moisés supostamente direciona seu olhar. Freud propõe que é

⁶² *Ibid.*, p.201.

⁶³ *Id.*

⁶⁴ Freud, S. *op. cit.*, (1914a), p.253-4.

necessário interpretar a obra para saber o porquê de se sentir tão fortemente afetado. Estaria na obra a resposta para essa questão? Não estaria no próprio espectador? Afinal, o próprio Freud menciona que muitos nem sequer admiram tal obra ou se revoltam contra sua brutalidade.⁶⁵ Se a resposta para a questão do motivo pelo qual o espectador é afetado pela estátua estivesse somente na própria obra, todos seriam por ela afetados. Além disso, Freud ainda menciona no fim do texto a responsabilidade tanto do artista quanto do intérprete pelas obscuridades suscitadas pela obra. Portanto, devemos entender que Freud necessita interpretar o conteúdo da obra na busca de explicar a que se deve seu efeito sobre ele, mas não sobre os espectadores em geral.

André Green escreve que a contemplação do Cartão de Londres lhe fez mergulhar em um estado de fascinação.⁶⁶ Algo se revela para André Green e ele salienta que essa percepção imediata exige uma análise posterior. Assim como afirma haver uma análise mais ou menos inconsciente da emoção estética sentida, o autor também assume que seu escrito traz marcas do que aconteceu ao contemplar a obra.⁶⁷

É interessante trazer a comparação de André Green ao colocar que o termo *tela* está diretamente ligado às propriedades da psique, pois está “ao mesmo tempo velando e revelando o que tenta se dizer, barrando o caminho ao que deve permanecer oculto, e deixando filtrar, através do obstáculo, uma luz bastante forte para clarear o que se esconde, e dar-lhe forma bastante surpreendente para intrigar quem o considera.”⁶⁸ Com isso, o espectador seria levado a tentar compreender os elementos reunidos em sua percepção, aceitando processos de deslocamento, condensação, transformação no contrário, entre outros. “A função da tela é ser testemunha muda, receptáculo precário, apoio incerto, guia hesitante ou censor paralisante, mas também, às vezes, maravilhoso

⁶⁵ *Ibid.*, p.257.

⁶⁶ Green, A. *op. cit.* (1994), p.108.

⁶⁷ *Ibid.*, p.17.

⁶⁸ Green, A. *op. cit.* (1994), p.94.

revelador. Em resumo, porta-voz sempre ambíguo, dirigindo-se a um destinatário inominável”.⁶⁹

Ada Morgenstern utiliza o termo captura ao se ver tomada diante da obra de Camille Claudel, definindo-a como uma experiência que se desdobra em dois tempos: o de desconstrução e o de reconstrução – do impacto para a análise como define a autora.

O inescrutável de Freud, a fascinação de Green e a captura de Morgenstern, levaram-me a pensar no sentimento que a obra engendra e naquilo que ela possibilita enquanto movimento psíquico. Há uma relação que se estabelece entre a obra e o espectador e na qual o artista também deve ser levado em conta. Afinal, foi ele quem criou tal obra e possibilitou sua contemplação. Essa relação que se estabelece e a abertura que a apreciação artística produz podem ser pensadas à luz da sublimação.

⁶⁹ *Ibid.*, p.94.

CAPÍTULO II: SUBLIMAÇÃO

Partimos da questão do estado no qual o espectador se encontra diante da obra e percorremos alguns autores que descreveram essa experiência. Mas como esses sentimentos recaem sobre o espectador? O que temos é que a obra de arte põe o espectador em condições de vivenciar um forte estado emocional. Freud sempre elencou a arte como sendo uma das realizações da sublimação. Sendo a arte algo socialmente reconhecido e prestigiado a noção de sublimação é despertada, pois, segundo Nasio, esse conceito responde à necessidade de “dar conta da origem sexual do impulso criador do homem”.⁷⁰ Mas como pensarmos na sublimação do lado do espectador? Tanto o artista quanto o espectador são passíveis de sublimar? Como isso se dá? O espectador de uma obra busca dar um sentido a essa obra a partir de seus próprios conteúdos, busca entender o que o artista quis dizer com determinada representação e o que esta representação lhe diz. Sendo assim, suas moções pulsionais estão sendo colocadas em jogo, pois essa interpretação mobiliza toda a questão associada ao prazer e ao desprazer. Portanto, ocorre um investimento em um objeto socialmente valorizado – a obra de arte – que mobiliza a pulsão.

Nasio⁷¹ contribui com a presente pesquisa ao discutir sobre o tema da sublimação e expandir esse conceito para a apreciação da obra de arte. É ao apresentar a visão lacaniana do conceito de sublimação, a saber, que a sublimação eleva o objeto à dignidade da Coisa, que o autor coloca que a obra de arte remete o espectador ao seu próprio desejo de criar. Mas antes de aprofundarmos essa questão, proponho fazermos

⁷⁰ Nasio, J.-D. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.78.

⁷¹ *Ibid.*, p.87.

uma retomada da noção de sublimação, partindo da obra freudiana e buscando autores que venham contribuir e acrescentar.

1. A sublimação em Freud

A sublimação enquanto defesa

Cronologicamente, temos o *Rascunho L*⁷² como o primeiro escrito em que aparece a palavra sublimação. A idéia de sublimação ainda é bem precária e está associada à defesa histérica que busca amenizar a tensão provocada pela lembrança da cena de sedução.⁷³ A histérica constrói fantasias que servem para obstruir o caminho para as lembranças e para aprimorá-las, sublimando-as, tornando-as moralmente aceitáveis.⁷⁴ A sublimação, portanto, permitiria à histérica defender-se do sexual.

A sublimação é tratada por Freud de maneira mais ampla em seu texto *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de 1905.⁷⁵ O termo também aparece no caso clínico de Dora⁷⁶ que, apesar de escrito em 1901, fora publicado em 1905 após o texto citado anteriormente. No caso Dora, a sublimação é brevemente colocada como uma forma de moderar o conteúdo da transferência, fazendo com que as fantasias da paciente para com o ‘médico’ sejam sublimadas e possibilitem o tratamento.⁷⁷ Segundo Nasio, essa modalidade de sublimação também seria uma defesa, que ocorre no processo de análise contra os excessos da transferência amorosa, tornando a relação entre ‘médico’ e

⁷² Freud, S. (1950[1892-1899]) *Rascunho L* (1897). In: Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.I, 1969, p.342.

⁷³ Nasio, J.-D. *op. cit.*, p.79.

⁷⁴ Freud, S. *op. cit.* (1950[1892-1899]), p.343.

⁷⁵ Freud, S. (1905a). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.VII, 1969.

⁷⁶ Freud, S. (1905[1901]). *Fragmento da análise de um caso de histeria*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.VII, 1969.

⁷⁷ *Ibid.*, p.110.

paciente viável.⁷⁸ Pelo fato de conter a exigência erótica, Castiel aponta para o aspecto da criação propiciado pela sublimação ao possibilitar o trabalho analítico.⁷⁹

Em *Três ensaios*, ao falar das perversões infantis, Freud ressalta que a energia sexual é desviada do uso sexual e voltada para outros fins. Logo após, define como sublimação o desvio das forças pulsionais sexuais das metas sexuais para outras metas, adquirindo poderosos componentes para todas as realizações culturais.⁸⁰ Esse processo teria início no período de latência do indivíduo, no qual as moções sexuais seriam inutilizáveis, uma vez que as funções reprodutoras não atuariam. Mas, ao mesmo tempo, essas moções seriam perversas, pois partiriam das zonas erógenas e se sustentariam em pulsões que provocariam sensações desprazerosas devido ao estágio de desenvolvimento do indivíduo que ainda não teria atingido as funções reprodutoras. Sendo assim, a sublimação se daria pelo caminho da formação reativa, pois na tentativa de suprimir o desprazer, essas pulsões despertariam forças contrárias.⁸¹

Em 1908, a sublimação permanece vinculada a um processo defensivo, pois está atrelada à renúncia ao pulsional. Em *Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna*,⁸² Freud fala da capacidade que a pulsão sexual tem de deslocar seus objetivos sem restringir sua intensidade e define a sublimação: “A essa capacidade de trocar seu objetivo sexual original por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro, chama-se capacidade de *sublimação*”.⁸³ Castiel salienta que as pulsões sublimadas favoreceriam a formação da cultura por serem socialmente valorizadas, ao contrário das metas sexuais. Desse ponto de vista, a sublimação é entendida no mesmo

⁷⁸ Nasio, J.-D. *op. cit.*, p.80.

⁷⁹ Castiel, S. V. *Sublimação: clínica e metapsicologia*. São Paulo: Escuta, 2007, p.24-5.

⁸⁰ Freud, S. *op. cit.*, (1905a), p.166-7.

⁸¹ *Ibid.*, p.167.

⁸² Freud, S. (1908). *Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.IX, 1969.

⁸³ *Ibid.*, p.193.

sentido do recalque pulsional, pois este se faz necessário para a formação e manutenção da cultura.⁸⁴ Nessa mudança de meta, Birman enfatiza que as pulsões perverso-polimorfas perderiam sua dimensão desprezível e se transformariam nas sublimes produções do espírito humano. O objeto erótico seria desinvestido de qualquer aspecto sexual, transformando-se num objeto espiritualizado. Portanto, a construção da civilização se baseava na dessexualização da perversidade polimorfa mediada pela sublimação e esta seria a resultante da operação do recalque sobre a sexualidade perverso-polimorfa, afirma Birman.⁸⁵ Castiel salienta que ao se reprimir o erotismo haveria um empobrecimento tanto erótico quanto simbólico: “... quando Freud se refere às relações da sublimação com a cultura, apóia sua interpretação na idéia de que a cultura se forma às expensas da sexualidade. Isto restringe tanto a idéia de cultura como a de sublimação, uma vez que retirando o desejo como parte do processo sublimatório e colocando-a como o que resta diante da renúncia ao pulsional a sublimação atuaria no mesmo sentido do recalqueamento”.⁸⁶

A sublimação e a suspensão do recalque

Na quinta das *Cinco lições de psicanálise*,⁸⁷ Freud se pergunta sobre o que acontece com os desejos inconscientes libertados pela psicanálise e quais seriam os meios pelos quais pretendemos torná-los inofensivos à vida do indivíduo. Além da satisfação direta e de esses desejos poderem ser anulados pela ação mental durante o tratamento, a outra solução proposta é a de que as pulsões passem a ter a utilização conveniente caso não tivessem sido perturbadas, sendo a sublimação a forma mais

⁸⁴ Castiel, S. V. *op. cit.*, p.35.

⁸⁵ Birman, J. *Fantasiando sobre a sublime ação*. In: Bartucci, G. (org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p.101.

⁸⁶ Castiel, S. V. *op. cit.*, p.37.

⁸⁷ Freud, S. (1910[1909]). *Cinco lições de psicanálise*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XI, 1969.

adequada. Freud menciona que as pulsões sexuais se caracterizam por essa faculdade de sublimação, “de permutar o fim sexual por outro mais distante e de maior valor social”.⁸⁸ O caráter social da sublimação é destacado, pois segundo Freud, a ela devemos as maiores conquistas da civilização e, além disso, “a plasticidade dos componentes sexuais, manifesta na capacidade de sublimarem-se, pode ser uma grande tentação a conquistarmos maiores frutos para a sociedade por intermédio da sublimação contínua e cada vez mais intensa”.⁸⁹ Percebemos uma mudança do enfoque dado, pois Freud coloca que na sublimação, a energia dos desejos infantis não se anula, mas pelo contrário, permanece utilizável substituindo-se o alvo de algumas tendências por outro mais elevado, até mesmo de ordem não sexual. Para isso, o recalque da pulsão sexual deve ser desfeito para que o caminho da sublimação esteja livre.⁹⁰ Cabe ressaltar que o retorno do recalcado definiria a modalidade sintomática da satisfação, enquanto que a modalidade sublimatória é definida pelo desvio da satisfação sexual, que impõe uma mudança de meta.

Esse enfoque será mantido no artigo sobre Leonardo Da Vinci.⁹¹ Nessa pesquisa, Freud tem em mãos uma enorme fonte para desenvolver a noção de sublimação. No entanto, em termos de conceituação metapsicológica, o autor não avança muito. Freud evidencia o fato de as investigações desse artista irem além de sua pintura e de sua sede de conhecimento substituir a ação e a criação.⁹² Freud associa essa ânsia de conhecimento a uma predisposição especial e, baseado em seus trabalhos com os neuróticos, supõe que uma pulsão excessiva como a de Leonardo já devia ser ativa na primeira infância e sua supremacia teria sido estabelecida por impressões ocorridas na

⁸⁸ *Ibid.*, p.50.

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ Freud, S. (1910). *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XI, 1969.

⁹² *Ibid.*, p.70.

vida da criança. Essas pulsões teriam sido reforçadas por forças sexuais instintivas, podendo vir a substituir uma parcela da vida sexual do indivíduo.⁹³ Nesse ponto, Freud comenta que grande parte das pessoas consegue orientar parte das forças resultantes da pulsão sexual para a atividade profissional. Ou seja, a pulsão sexual “tem a capacidade de substituir seu objetivo imediato por outros desprovidos de caráter sexual e que possam ser mais altamente valorizados”.⁹⁴

Mas há a ressalva de que esse processo é verdadeiro desde que na infância essa pulsão tenha sido utilizada para satisfazer interesses sexuais. Para explicar esse ponto, recorremos a Garcia-Roza,⁹⁵ que ressalta que a investigação infantil busca, na realidade, responder à questão “de onde vêm os bebês?” Após sofrer uma forte repressão sexual, esse período de investigação infantil pode ter três destinos: a investigação pode ser inibida e a atividade intelectual permanecer limitada; o desenvolvimento intelectual sendo forte demais para resistir à repressão sexual transforma-se numa compulsão neurótica, substituta da atividade sexual; ou a libido é sublimada em desejo de saber e reforça a pulsão de investigação já existente. Assim, “não há ligação com os complexos originais da pesquisa sexual infantil e o instinto [a pulsão] pode agir livremente a serviço do interesse intelectual. A repressão sexual, que tornou o instinto [de pesquisa] tão forte ao acrescentar-lhe libido sublimada, ainda influencia o instinto [a pulsão], no sentido de fazê-lo evitar qualquer preocupação com temas sexuais”.⁹⁶

Seguindo o pensamento de Birman, ele adverte que no texto sobre Leonardo da Vinci, Freud mudou seu ponto de vista apresentado na formulação inicial da sublimação. Enquanto que antes a sublimação implicava uma dessexualização da

⁹³ *Ibid.*, p.71-2.

⁹⁴ *Ibid.*, p.72.

⁹⁵ Garcia-Roza, L.A. *Introdução à metapsicologia freudiana. Volume 3. Artigos de metapsicologia; 1914-1917: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.141.

⁹⁶ Freud, S. *op. cit.*, (1910), p.74.

perversidade polimorfa originária, agora a sexualidade infantil passa a ser matéria-prima da produção sublimatória, constituindo novos objetos de satisfação pulsional. Freud procurou interpretar a criação de Leonardo da Vinci baseado na suposição de uma fantasia originária provinda da figura materna. A sublimação, enquanto uma transformação direta da pulsão perverso-polimorfa numa produção do espírito, não seria mais a resultante de uma operação anterior do recalque, dado que a pulsão seria sublimada desde a origem da excitação sexual.⁹⁷

A sublimação e o ideal de eu

Em seu texto destinado a falar sobre o narcisismo,⁹⁸ Freud se dedica a diferenciar a sublimação da idealização dizendo que enquanto esta é um processo que ocorre com o objeto, a sublimação está relacionada com a pulsão. A sublimação se conjugaria com a erotização e não existiria qualquer exaltação e engrandecimento do objeto, fatores estes que estariam presentes na idealização.⁹⁹ Enquanto que na idealização o objeto é mantido, na sublimação é necessária a troca do objeto original, adverte Castiel.¹⁰⁰ Ao se pensar nas instâncias ideais, Castiel associa a idealização ao ego ideal e ao narcisismo, pois existe a manutenção do objeto e a impossibilidade de se desligar dele. Laplanche define o ego ideal como “um ideal narcísico de onipotência forjado a partir do modelo do narcisismo infantil”,¹⁰¹ estando, portanto, relacionado ao amor de si. Já na sublimação, seria necessário que o sujeito estivesse no registro do

⁹⁷ Birman, J. *op. cit.*, p.104.

⁹⁸ Freud, S. (1914b). *À guisa de introdução ao narcisismo*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume I: 1911-1915. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

⁹⁹ Birman, J. *op. cit.*, p.113.

¹⁰⁰ Castiel, S. V. *op. cit.*, p.69.

¹⁰¹ Laplanche, J. (1982). *Vocabulário de psicanálise / Laplanche e Pontalis*. Tradução Pedro Tamen. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.139.

ideal de ego.¹⁰² Este, por sua vez, tem origem narcísica e designa uma “formação intrapsíquica relativamente autônoma que serve de referência ao ego para apreciar as suas realizações efetivas”.¹⁰³ O ideal de ego é o substituto do narcisismo perdido da infância e, futuramente, será atrelado ao desenvolvimento do conceito de superego na teoria freudiana.

Voltando ao ensaio sobre o narcisismo, Freud especifica que o processo de sublimação ocorre na libido objetal e consiste no fato de a pulsão ir em direção a outra meta, buscando afastamento e desvio do que é sexual.¹⁰⁴ O fato de a sublimação se dar na libido objetal aponta para sua relação com o ideal de ego, pois ao lançar os investimentos libidinais para os objetos, o eu empobrece e volta a se enriquecer pelas satisfações obtidas com os objetos e pela via da realização do ideal.¹⁰⁵ “A formação de ideal eleva o nível das exigências do Eu e é o mais forte favorecedor do recalque; a sublimação, por sua vez, oferece uma saída para cumprir essas exigências sem envolver o recalque”.¹⁰⁶

A diferenciação entre sublimação e recalque vai de encontro aos destinos da pulsão elencados por Freud. Em *Pulsões e destinos de pulsão*, a sublimação é elencada entre os quatro possíveis destinos da pulsão, sendo os demais: a transformação em seu contrário, o redirecionamento contra a própria pessoa e o recalque.¹⁰⁷ No entanto, Freud não desenvolve o conceito de sublimação, deixando em aberto a promessa de dedicar um artigo metapsicológico exclusivo para o tema, o qual não se sabe se foi escrito e perdido ou se nem chegou a ser escrito. Pois bem, sendo a sublimação um destino da

¹⁰² Castiel, S. V. *op. cit.*, p.69.

¹⁰³ Laplanche, J. *op. cit.* (1982), p.222.

¹⁰⁴ Freud, S. *op. cit.*(1914b), p.112.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.116.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.113. Luiz Alberto Hanns opta por traduzir o termo alemão *Ich* por Eu, ao invés de ego.

¹⁰⁷ Freud, S. (1915a). *Pulsão e destinos da pulsão*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume 1: 1911-1915. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p.152.

pulsão e o recalque outro, podemos deduzir que o recalque não estaria presente na sublimação. A suspensão do recalque, sua anulação, marcaria a sublimação, que implicaria a pulsão sexual enquanto retorno do recalcado como sua matéria-prima primordial. A sublimação, portanto, estaria atrelada ao erotismo. “Assim, sublimar implicaria colocar novamente o erotismo na cena psíquica de maneira destacada, processo que teria sido coartado [limitado] pela operação do recalque”.¹⁰⁸ Castiel evidencia esse aspecto ao ressaltar que na sublimação acontece a realização pulsional, pois a satisfação ocorre mesmo que através de outros objetos. Já o recalque coloca determinada moção pulsional fora de ação uma vez que o retorno do recalcado isola a moção pulsional, impossibilitando a satisfação. Se determinado impulso não está de acordo com o ideal de ego, ele é retirado da ação pré-consciente por meio do recalque, ou seja, o ideal de ego influi no que será recalcado. Na sublimação, o sujeito aproxima-se indiretamente desses ideais pela criação que ela propicia, não sendo condicionada pelo ideal de ego.¹⁰⁹ “Mas é necessário que o sujeito esteja no registro do ideal de ego e não no ego ideal para que consiga sublimar suas pulsões, no sentido de que não esteja capturado pelo objeto que o completa e que, portanto, tenha podido sair do narcisismo infantil que supõe a fixação aos objetos pelos quais se satisfaz a pulsão.”¹¹⁰

Ao falar sobre a teoria da libido em seu texto *Dois verbetes de enciclopédia*,¹¹¹ Freud diz que a pulsão é caracterizada por sua fonte e, além disso, cada uma das pulsões possui um objeto – que é facilmente trocado por outro – e um objetivo – que seria a descarga acompanhada pela satisfação. As pulsões têm capacidade de se fundirem e se substituírem, sendo a sublimação apresentada como a vicissitude mais importante que uma pulsão poderia experimentar. Na sublimação, “tanto o objeto quanto o objetivo são

¹⁰⁸ Birman, J. *op. cit.*, p.112-3.

¹⁰⁹ Castiel, S. V. *op. cit.*, p.70.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.71.

¹¹¹ Freud, S. (1923[1922]). *Dois verbetes de enciclopédia*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XVIII, 1969.

modificados; assim, o que originalmente era um instinto [pulsão] sexual encontra satisfação em alguma realização que não é mais sexual, mas de uma valoração social ou ética superior”.¹¹² Aqui, é colocado de forma clara que na sublimação, não só o alvo da pulsão é modificado, mas também seu objeto. Como há uma modificação quanto ao alvo da pulsão e sendo a sublimação um processo que ocorre com a libido de objeto, o objeto de satisfação da pulsão também é trocado por outro, socialmente valorizado. Cabe ressaltar que a origem da pulsão permanece sendo sexual, como esclarece Garcia-Roza: “... apesar da sublimação consistir basicamente em substituir um alvo sexual por outro não sexual – o que implica também numa substituição de objeto –, ela se faz graças à pulsão sexual e à energia sexual”.¹¹³ Portanto, a pulsão é sexual em relação à origem e à natureza de sua energia libidinal e é não-sexual em relação à satisfação obtida e ao objeto que proporcionou essa satisfação.¹¹⁴ A qualidade sexual da pulsão é preservada, “... o sexual serve-se do não sexual para a obtenção da satisfação”.¹¹⁵

A sublimação e a segunda tópica

Em 1920,¹¹⁶ Freud elabora o segundo dualismo pulsional, contrapondo as pulsões de vida, associadas ao princípio de constância e, portanto, à ligação da pulsão, às pulsões de morte, que são associadas ao princípio de nirvana e tendem à descarga total. Em decorrência dessa formulação, Freud retoma a questão do conflito psíquico e elabora a segunda tópica, conceituando o ego, o id e o superego. Segundo Castiel, ao tratar a sublimação de acordo com as instâncias que compõem a nova tópica, a

¹¹² *Ibid.*, p.309.

¹¹³ Garcia-Roza, L. A. *op. cit.* (v.3), p.136-7.

¹¹⁴ Nasio, J.-D. *op. cit.* p.82.

¹¹⁵ Garcia-Roza, L. A. *op. cit.* (v.3), p.137.

¹¹⁶ Freud, S. (1920). *Além do princípio de prazer*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XVIII, 1969.

dessexualização pulsional permanece presente, mas a vinculação com a identificação e com a castração permite ampliações ao conceito.¹¹⁷

Em *o Eu e o Id*,¹¹⁸ ao falar na transformação de amor em ódio como substitutos de Eros e da pulsão de morte, Freud discute sobre a hipótese de haver uma energia deslocável e não diferenciada, que existiria tanto no ego quanto no id e que proveria do estoque de libido narcísica. Esta seria, portanto, Eros dessexualizado. Freud imagina que essa energia trabalhe a serviço do princípio do prazer, visando evitar represamentos e buscando achar as diferentes vias de escoamento, seja ela qual for. Quando essa energia utilizada no deslocamento consiste de libido dessexualizada, Freud denomina de energia sublimada. “Ela estaria em sintonia com o principal objetivo de Eros: unir e atar. Estaria, portanto, a serviço de estabelecer a unidade que é característica do Eu, ou melhor, pela qual o Eu caracteristicamente anseia”.¹¹⁹

Freud supõe que na melancolia, o objeto perdido é reconstituído no ego, ou seja, uma carga de investimento depositada no objeto é recolhida e substituída por uma identificação. Algo análogo a essa identificação ocorreria quando um objeto sexual precisasse ser abandonado, sendo o objeto erigido dentro do ego.¹²⁰ “Esta conversão de libido objetal em libido narcísica traz consigo um dessexualização, uma desistência das metas sexuais, portanto, um tipo de sublimação”.¹²¹ A sublimação, portanto, se daria por intermédio do ego, que absorve a libido dos investimentos objetais do id e a enlaça à modificação que, por meio da identificação, o próprio ego pôde promover em si.¹²² Castiel salienta que a relação da sublimação com a identificação permite que a perda e a

¹¹⁷ Castiel, S. V. *op. cit.*, p.93.

¹¹⁸ Freud, S. (1923). *O eu e o id*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume III: 1923-1940. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2007, p.53.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.54.

¹²⁰ *Ibid.*, p.40.

¹²¹ *Ibid.*, p.41.

¹²² *Ibid.*, p.54.

falta sejam colocadas como responsáveis pela interiorização de elementos simbólicos necessários à capacidade de simbolizar e de sublimar. A autora ressalta que no complexo edípico, a sublimação está vinculada às identificações secundárias, pois o objeto sexual é abandonado para tornar-se parte constitutiva do ego, o que pode ser visto no surgimento do superego em decorrência da identificação ao pai.¹²³

Garcia-Roza traz a questão da intervenção do ego com um esclarecimento acerca da dessexualização, da passagem de um objeto sexual para um não-sexual. É preciso que o ego intervenha ao se processar a retirada da libido do objeto sexual, fazendo-a retornar sobre si mesmo e, posteriormente, essa libido é dirigida para um novo objeto não-sexual.¹²⁴ A dessexualização não se refere ao fato de a pulsão deixar de ser libido sexual. Já sublinhamos que sua origem é sempre sexual, o que deixa de ser sexual são a sua meta e o seu objeto. Freud afirma que a conversão de libido erótica em libido do ego implica o abandono das metas sexuais e, portanto, a dessexualização.¹²⁵ “Dessexualizar equivale a subtrair o investimento libidinal que incide num objeto considerado erótico para recolocá-lo em outro objeto, não-sexual, e assim obter uma satisfação também não-sexual”.¹²⁶ Ao invés da satisfação sexual direta, tem-se uma satisfação sublimada que se dá graças à mediação do narcisismo, que proporciona um prazer intermediário de gratificação narcísica.¹²⁷

Além da dessexualização, outro fator que caracteriza a sublimação é que o objeto de sua satisfação seja socialmente valorizado, ou seja, corresponda a ideais simbólicos e a valores sociais vigentes que exaltem a criação de novas formas significantes. “Esses ideais sociais, interiorizados e inscritos no eu do criador, são parte

¹²³ Castiel, S. V. *op. cit.*, p.101.

¹²⁴ Garcia-Roza, L. A. *op. cit.*(v. 3), p.143.

¹²⁵ Freud, S. *op. cit.* (1923), p.54.

¹²⁶ Nasio, J.-D. *op. cit.*, p.85.

¹²⁷ *Id.*

integrante da formação psíquica fundamental que Freud denomina de ideal do eu”.¹²⁸ Assim, o ideal do ego tem o papel de desencadear, mas não de condicionar, o processo de sublimação, desligando-se do impulso criador da obra assim que o movimento é iniciado. Assim, qualquer referência ideal, quanto à norma ou valor abstrato se contrai e dá vazão para o sentimento apaixonado em relação à obra, o objeto da criação resultante da sublimação. Outro aspecto relevante é que o desvio sofrido pela satisfação sexual não é propiciado pelo recalçamento, mas sim pelo ideal de ego, que “exalta, guia e encerra a capacidade plástica da pulsão”.¹²⁹

Feita essa retomada das principais passagens em que a noção de sublimação aparece na obra freudiana, Nasio observa que duas maneiras de encarar a sublimação são delineadas: “ou a sublimação é a expressão positiva mais elaborada e socializada da pulsão, ou é um meio de defesa capaz de temperar os excessos e os extravazamentos da vida pulsional”.¹³⁰ Para ele, a sublimação é considerada uma defesa quando tomamos os destinos das pulsões enquanto modalidades de defesa, uma vez que o desfecho de uma pulsão depende da barreira que irá encontrar em seu caminho. Sublinhamos mais acima que em *Pulsões e destinos da pulsão*, a sublimação se diferencia do recalque. No entanto, Nasio evidencia que ela permanece sendo uma defesa contra a satisfação imediata da pulsão sexual, satisfazendo-se apenas parcialmente e de forma indireta.¹³¹ Mas além de ser considerada uma defesa, a sublimação eleva a energia das forças sexuais, convertendo-as, como nos diz Nasio, numa força positiva e criativa.¹³² Isso se dá graças à plasticidade da pulsão, sua capacidade de substituir uma satisfação pela outra, encontrando novas satisfações não-sexuais, o que é inerente à sublimação.

¹²⁸ *Ibid.*, p.85-6.

¹²⁹ *Ibid.*, p.86.

¹³⁰ *Ibid.*, p.78.

¹³¹ Nasio, J.-D. *op. cit.*, p.80-1.

¹³² *Ibid.*, p.78.

Depois de Freud, vários autores fizeram considerações interessantes acerca da sublimação. Abordaremos as idéias de Laplanche, de Loewald e de Lacan, que trazem pontos enriquecedores para serem pensados.

2. A sublimação em Laplanche

A partir de seus cursos na *Université de Paris VII*, Laplanche reuniu em livros as problemáticas trabalhadas e dedicou um deles à temática da sublimação, que veio em decorrência de um curso acerca da simbolização. Após abordar o desenvolvimento do termo na obra freudiana, Laplanche desenvolve a noção de sublimação com base na teoria do apoio. De acordo com essa teoria, as pulsões sexuais, inicialmente, apóiam-se nas pulsões de autoconservação, desprendendo-se delas progressivamente e seguindo na descoberta do objeto.¹³³ Laplanche define o apoio como sendo “o apoio de dois modos de funcionamento um sobre o outro, o modo de funcionamento sexual, em sua origem, baseado num funcionamento não-sexual”.¹³⁴ O apoio da atividade sexual sobre a atividade de autoconservação seria o primeiro tempo do apoio, havendo, posteriormente, um tempo de desligamento e de retrocesso em auto-erotismo. Assim, na oralidade, o prazer dos lábios estaria apoiado na satisfação da zona erógena que outrora esteve ligada ao apaziguamento da fome.¹³⁵

Laplanche esclarece que o objeto teria uma derivação metonímica, pois no lugar do objeto perdido (o leite), um substituto metonímico ocuparia o seu lugar (o seio). Nessa passagem do leite para o seio, do objeto alimentar para o auto-erotismo, haveria a

¹³³ Laplanche, J. (1980). *Problemáticas III: a sublimação*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.40.

¹³⁴ *Ibid.*, p.44.

¹³⁵ *Ibid.*, p.45.

interiorização do objeto sob a forma de fantasia e recalque originário do objeto. Já a meta teria uma derivação metafórica, pois da ingestão do alimento (leite) passaria à incorporação do objeto (seio), ou seja, passaria a ter aquilo que pode fornecer o alimento de maneira absoluta.¹³⁶ “Passa-se do relativo da dependência alimentar, que cessa com a saciedade, para o absoluto da exigência de amor, a qual reclama que seu objeto esteja incessante e constantemente ao seu alcance”.¹³⁷

Segundo a teoria do apoio, a autoconservação e a sexualidade se relacionam formando um diedro e a sublimação está ligada à linha de interseção onde se articulam esses dois planos. Assim, as mesmas vias utilizadas pelas pulsões sexuais sobre as pulsões de autoconservação, seriam utilizadas para a realização não-sexual a partir da atração das pulsões sexuais, caracterizando a sublimação da sexualidade. Segundo Laplanche, haveria uma “drenagem ao revés da energia sexual para a não-sexual”.¹³⁸ O plano da autoconservação só pode ser levado a existir a partir do momento em que o plano da sexualidade o desperta, tratando-se de um apoio que se ampara em algo que ele próprio suscitará.¹³⁹ No entanto, ao não levar em conta o recalque, surge um paradoxo nesse esquema do apoio. “Com efeito, a sublimação é, sem dúvida, para uma parte da pulsão, um destino que lhe permite escapar ao recalque. Mas ela é correlativa, apesar de tudo, de um recalque e, em especial, de um recalque referente a um certo tipo de objeto, o objeto propriamente sexual”.¹⁴⁰ Afinal, as defesas protegem o ego contra os excessos pulsionais.

Adiante, ao rever o percurso realizado, Laplanche expõe que as vias do apoio seriam aquelas nas quais o sexual se produz a partir do não-sexual. Por outro lado, por

¹³⁶ *Ibid.*, p.45-6.

¹³⁷ *Ibid.*, p.48.

¹³⁸ *Ibid.*, p.56.

¹³⁹ *Ibid.*, p.84.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.90.

meio das vias inversas, o sexual repercutiria no não-sexual consistindo no sintoma neurótico que se situa na esfera não-sexual, mas é determinado por um conflito sexual. Por último, haveria uma atração, e não uma influência recíproca, que seria uma drenagem das pulsões sexuais para metas não-sexuais – a sublimação.¹⁴¹ O não-sexual não deve ser concebido como a autoconservação, mas como domínio do ego, atrelado à parte do sexual que está investida. As pulsões do ego estão relacionadas com as funções de autoconservação, pois buscam retomar ao seu cargo os interesses da autoconservação ao nível da sexualidade. Dessa forma, o conflito psíquico se situa no âmago da sexualidade, e não entre esta e a autoconservação.¹⁴²

Laplanche sugere que a sublimação poderia estar vinculada a uma espécie de “*neo-gênese da sexualidade*”.¹⁴³ Dessa forma, a questão freudiana apresentada no texto sobre Leonardo de que a libido seria sublimada desde a origem é interpretada por Laplanche como sendo necessário conceber a sublimação como algo que se produz no próprio momento do surgimento da excitação sexual, qualificando-a como originária, termo que não remeteria ao cronológico.

É preciso admitir então a idéia de que a pulsão sexual não é dada de uma vez por todas mas, levando verdadeiramente essa teoria de Freud a sério, que há capacidade no ser humano (essencialmente, por certo, mas não unicamente na criança) de criar sem cessar, perto da origem, o sexual, a partir de toda espécie de abalos exteriores, a partir do *novo*, em reação ao qual o trauma representa apenas o mais dramático paradigma.¹⁴⁴

O traumatismo, portanto, apresenta-se como o paradigma de uma criação de excitação psíquica, de pulsão. Laplanche apresenta os pontos do que denomina uma derivação da sublimação. Desde a origem haveria um entrelaçamento entre o não-sexual

¹⁴¹ *Ibid.*, p.107.

¹⁴² *Ibid.*, p.114-5.

¹⁴³ *Ibid.*, p.92.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.91.

e essa fonte permanente do sexual, caracterizando uma reabertura contínua de excitação, uma neocriação continuada de energia sexual, diferenciando-se de uma canalização de energia preexistente. A ligação do traumatismo, que permite dar forma e dominar a irrupção pulsional, abriria os caminhos da simbolização.¹⁴⁵ A partir desse ponto de vista, Castiel define: “A sublimação é uma realização pulsional que se dá mediante a simbolização que se transformará em criação do sujeito na cultura.”¹⁴⁶

3. A sublimação em Loewald: um resgate da vivência de satisfação em Freud

Hans Loewald¹⁴⁷ realizou sua formação em psicanálise nos Estados Unidos nos anos em que havia grande influência da *ego psychology*. No entanto, Loewald se manteve fiel a Freud e fez críticas contundentes em relação à *ego psychology*. A leitura do texto *Sublimation: inquiries into theoretical psychoanalysis*,¹⁴⁸ de 1988, nos mostra que o autor desenvolve uma característica positiva da sublimação, contrapondo a idéia de defesa, seja enquanto dique seja enquanto canalização das pulsões, e a idéia de neutralização das pulsões, proposta pelos *ego-psychologists*. Loewald seguirá outro caminho, tratando a sublimação como transformação das pulsões.

Na sua teoria da sublimação, a solução teórica provém da consideração do narcisismo, da libido e da internalização das relações objetais produzindo transformações qualitativas na organização do ego e na sua capacidade de lidar e encontrar prazer com cargas pulsionais mais elevadas e bem mantidas, sem a satisfação

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.211-2.

¹⁴⁶ Castiel, S. V., *op. cit.*, p.87.

¹⁴⁷ As considerações apresentadas acerca desse autor e de sua teoria foram trabalhadas no curso Interlocuções Clínicas da PUC-SP, ministrado pelo Pr. Dr. Luís Claudio Figueiredo no primeiro semestre de 2006.

¹⁴⁸ Loewald, H. W. *Sublimation: inquiries into theoretical psychoanalysis*. Massachusetts: Yale University, 1988.

proporcionada apenas pela descarga. O autor propõe a sublimação enquanto uma ampliação no campo e nas qualidades do prazer, contrariando a noção de dessexualização. A retirada da libido dos objetos, fazendo-a retornar sobre o ego não consistiria numa dessexualização uma vez que a libido narcísica ainda continua sendo libido, portanto, pulsão sexual. Mais acima, vimos que Garcia-Roza esclarece esse ponto ao dizer que a pulsão permanece sendo sexual. O que deixa de ser sexual é a satisfação e o objeto, que é trocado por outro não-sexual. Portanto, a satisfação e o seu objeto é que são dessexualizados.

Loewald continua em seu argumento ressaltando que a libido narcísica ainda é libido, mas não se satisfaz com descarga, satisfaz-se com o investimento no ego e em seus objetos. Não se trata de inibir as metas, mas de transformar a direção da libido e lhe dar outras metas no campo da constituição narcísica. Loewald considera a satisfação em que a tensão não é eliminada, mas sim ligada, obtendo unidades mais elevadas e diferenciadas. O hiper-investimento, que implica a ligação das representações-coisas com representações-palavras, promove a formação ou desobstrução de canais, elos de ligação que fortalecem a capacidade do psiquismo suportar maiores cargas de estimulação. O hiper-investimento está atrelado a uma mudança na qualidade da carga de estímulo.

Na nova perspectiva, a ‘realidade externa’ deixa de ser apenas uma força coercitiva para ser um elemento enriquecedor do psiquismo, propiciando novas oportunidades de prazer pela via das *ligações*, hiper-investimentos (sobreposição de palavras às representações-coisas) e simbolismos, abrindo novas fronteiras e novos horizontes, novas vias associativas, novas possibilidades de sentido, desde que os processos sublimatórios reúnam libido objetal e libido narcísica na criação de objetos novos e re-investimento de velhos objetos. (...) Estes objetos criados ou novamente investidos à medida que ligações são efetuadas e elaboradas são como *self-objetos*, objetos capazes de ‘cuidar dos sujeitos’, desempenhar para eles funções narcísicas fundamentais e

assessorá-los, inclusive, na formação de novos elos e de novos fenômenos e processos psíquicos.¹⁴⁹

Loewald considera a existência de um processo pulsional que não leva à descarga, de prazeres e satisfações que não estão relacionados à descarga ou diminuição da excitação, e de desprazer relacionado não ao aumento de excitação, mas sim à diminuição de tensão. Ele denomina ressonância o que se refere à criação de padrões de estimulação que transformam a pura quantidade e intensidade de estímulos em qualidades e diferenças qualitativas. Dessa forma, abrem-se maiores perspectivas ao psiquismo para lidar, suportar e mesmo produzir tensões toleráveis e prazerosas sem os recursos do recalçamento e das demais defesas e sem o recurso à simples descarga. Portanto, a sublimação deixa de ser um fator anti-pulsional e passa a ser um coadjuvante da vida das pulsões, criando-lhe meios e canais de expressão. “A ressonância pode tornar as maiores intensidades de estimulação altamente prazerosas, sem que venha a se impor a tendência à descarga, fenômeno que se verifica na produção e fruição de muitas obras de arte”.¹⁵⁰ Portanto, ao contrário de considerar a sublimação uma defesa, Loewald considera que ela pertence à área do desenvolvimento do ego e da internalização como processos diferentes das defesas, conceituando sua qualidade dinâmica amplamente como reconciliação. Esta se refere à possibilidade de reunir elementos separados, mantendo as diferenças na unidade e a união das diferenças. Isso quer dizer que a ligação da pulsão, que significa elevar e sustentar a tensão, implica em reunir em figuras complexas os elementos diferentes separados e, na outra direção, introduzir diferenças nas unidades simples e primitivas criando figuras complexas. Assim, cria-se uma zona intermediária em que o psiquismo se organiza de forma mais complexa e organiza o mundo de forma a criar em si e em torno de si redes de ligações.

¹⁴⁹ Figueiredo, L.C., 2006. Material distribuído em aula. (Ver Nota 147)

¹⁵⁰ *Id.*

O autor, portanto, critica a idéia de que a pulsão busca apenas a descarga e de que a satisfação da libido consiste em encontrar o objeto para nele aliviar-se no orgasmo. A proposta de Loewald é de que a transformação da libido objetal em libido narcísica consistiria em uma ampliação no campo e nas qualidades dos prazeres. Após a internalização da libido objetal, a libido narcísica é projetada para o mundo externo. De acordo com Figueiredo, Loewald propõem o seguinte:

No conjunto, os caminhos da sublimação restauram as permutas entre os pólos sujeito-objeto, eu-mundo, efetuando um certo retorno à matriz indiferenciada anterior à separação, à individuação e à diferenciação sexual, a matriz mãe-bebê primordial. (...) Ou seja, pelo entrelaçamento das internalizações e projeções, a libido objetal e a libido narcísica voltam a se embaralhar e enriquecer mutuamente, criando uma psique e um mundo mais coloridos e estimulantes.¹⁵¹

Essa reunião entre os dois mundos (interno e externo) viria a formar uma área intermediária, resgatando algo da matriz original mãe-bebê antes da separação. Assim, certas produções artísticas, por exemplo, que possuem ressonância profunda e ampla em outros sujeitos, seriam resultantes de encontros do sujeito com a realidade, em que algo de primordial estaria sendo resgatado.

Com isso, Loewald nos remete à noção de vivência de satisfação, desenvolvida por Freud nos seus escritos iniciais da psicanálise que visavam à construção do aparato psíquico.

Vivência de Satisfação

O termo *Befriedigungserlebnis*, traduzido como vivência ou experiência de satisfação, foi pouco explorado por Freud apesar de ter sido retomado ao longo de sua obra. Os textos iniciais e principais em que Freud trata do termo experiência / vivência

¹⁵¹ *Id.*

de satisfação são *Projeto para uma psicologia científica*¹⁵² e o capítulo VII de *A interpretação de sonhos*.¹⁵³ Procurando mostrar a idéia geral desses textos, ressaltaremos as idéias principais de Freud relativas ao conceito em questão.

O Projeto

No final do século XIX, com o intuito de dar à Psicologia um estatuto de ciência, Freud, então neurologista austríaco, dedica-se à formulação de uma nova teoria. Sua intenção “é prover uma psicologia que seja ciência natural: isto é, representar os processos psíquicos como estados quantitativamente determinados de partículas materiais especificáveis, tornando assim esses processos claros e livres de contradição”.¹⁵⁴ É dessa intenção que nasce seu texto *Projeto para uma psicologia científica*, que teria sido deixado de lado por Freud, mas publicado postumamente por constar entre as cartas remetidas a Fliess. Na tentativa de estabelecer uma Psicologia baseada nos dados da neurofisiologia da época, Freud passa a elaborar enunciados a respeito do aparelho psíquico e seus processos.

O desenvolvimento do texto foi dividido em três partes. A primeira é composta por 21 tópicos que vão desde questões relacionadas à quantidade e à qualidade dos estímulos, passando por conceitos como a consciência, a dor, a satisfação, os afetos, o pensamento, entre outros, até chegar à temática dos sonhos. A segunda parte dedica-se à psicopatologia e está dividida em 6 tópicos que tratam basicamente da histeria e da defesa. A última parte é voltada para a tentativa de representar os processos psíquicos normais.

¹⁵² Freud, S. (1950[1895]). *Projeto para uma psicologia científica*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

¹⁵³ Freud, S. (1900). *A interpretação de sonhos*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p.541.

¹⁵⁴ Freud, S., *op. cit.* (1950[1895]), p.403.

É na seção 11 da Parte I que o texto traz o ponto de interesse para a pesquisa, como o próprio título sugere: “A experiência de satisfação”. Freud relaciona essa experiência ao enchimento dos neurônios nucleares, catexizados a partir das vias endógenas, no sistema de neurônios impermeáveis (Ψ), o que resulta em uma propensão à descarga que busca liberar pela via motora certa urgência.¹⁵⁵ No entanto, a descarga em si não produz alívio, pois o estímulo endógeno continua a ser percebido, restabelecendo a tensão no sistema de neurônios impermeáveis. Isso pode ser exemplificado quando, ao chorar, o bebê não alivia sua fome, necessitando de uma ação capaz de alterar o mundo externo para que o estímulo endógeno possa ser removido. Essa liberação depende de uma ação específica, pois “o estímulo só é passível de ser abolido por meio de uma intervenção que suspenda provisoriamente a descarga de *Qñ* [quantidade intercelular] no interior do corpo; e uma intervenção dessa ordem requer a alteração no mundo externo”.¹⁵⁶ Essa ação específica é realizada através de ajuda alheia, que ao modificar o mundo externo põe o desamparado em condições de executar no interior do seu corpo a atividade necessária para remover o estímulo endógeno. Freud destaca a comunicação como a função secundária adquirida por essa via de descarga, pois ao não conseguir eliminar a tensão, essa descarga motora (seu choro, sua agitação) serve de sinal para que a mãe realize a ação específica. Quando o bebê é alimentado pela mãe, a tensão proveniente dos estímulos internos é suprimida, dando lugar à vivência de satisfação. “A totalidade do evento constitui então a *experiência de satisfação*, que tem as conseqüências mais radicais no desenvolvimento das funções do indivíduo”.¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Id.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.431.

¹⁵⁷ *Id.*

Mais detalhadamente, o que ocorre no sistema de neurônios impermeáveis (Ψ) é descrito em três etapas. Primeiramente efetua-se uma descarga permanente, eliminando o impulso que causou desprazer no sistema de neurônios perceptuais (ω); em seguida, ocorre a catexização de um ou vários neurônios, que corresponde à percepção do objeto que proporcionou a satisfação; por último, chegam as informações sobre a descarga do movimento reflexo liberado que se segue à ação específica.¹⁵⁸ Cada movimento da descarga reflexa torna-se uma oportunidade de novas excitações sensoriais que produzem nos neurônios impermeáveis (Ψ) uma *imagem motora*. Por meio da associação por simultaneidade, as barreiras de contato que isolam os neurônios impermeáveis (Ψ) são trilhadas por catexias simultâneas, vinculando os neurônios.

Assim, como resultado da experiência de satisfação, há uma facilitação [um trilhamento] entre duas imagens mnêmicas e os neurônios nucleares que ficam catexizados em estado de urgência. Junto com a descarga de satisfação, não resta dúvida de que a *Qij* se esvai também das imagens mnêmicas. Ora, com o reaparecimento do estado de *urgência* ou de *desejo*, a catexia também passa para as duas lembranças, reativando-as. É provável que a imagem mnêmica do objeto será a primeira a ser afetada pela *ativação do desejo*.¹⁵⁹

Garcia-Roza esclarece que as duas imagens mnêmicas ou imagens-lembranças, como ele coloca, são a do objeto de satisfação e a da descarga pela ação específica. Ao se reativar essas imagens-lembranças devido ao impulso ou ao reaparecimento do desejo, produz-se a percepção. No entanto, se o objeto real não estiver presente ocorre a alucinação e, conseqüentemente, o desapontamento, uma vez que na ausência do objeto não pode haver satisfação.¹⁶⁰

¹⁵⁸ *Id.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.433.

¹⁶⁰ Garcia-Roza, L. A. *Introdução à metapsicologia freudiana. Volume 1: Sobre as afasias (1891); O projeto de 1895*. 6ª. ed. Rio de Janeiro – Jorge Zahar, 2004, p.131-132.

Freud avança nas suas investigações acerca dos processos psíquicos, tratando também da atenção, da memória e do pensamento. O sono e os sonhos também são temas desenvolvidos de forma relevante nas três últimas seções da Parte I. Freud parece fornecer indícios do que mais tarde tratará em *A interpretação de sonhos*,¹⁶¹ pois desde o *Projeto* tem-se que os sonhos são realizações de desejos e que existem vínculos intermediários inconscientes com a consciência das idéias oníricas.

A Interpretação de Sonhos

Nesse ponto, deixamos de lado o *Projeto* e passamos justamente para *A interpretação de sonhos*. Esse trabalho foi publicado cinco anos após Freud ter escrito o *Projeto*, no entanto, este último só foi publicado postumamente, em 1950. No capítulo VII, Freud estabelece a psicologia dos processos psíquicos. No intuito de ir fundo na idéia de que o sonho é a realização de um desejo, Freud aborda a questão da resistência, do funcionamento do aparelho psíquico, do consciente e do inconsciente, passando pela angústia e pelo recalcamiento. Justamente na parte dedicada a falar sobre a realização de desejos é que Freud traz à tona o conceito de vivência de satisfação.

De forma sucinta, no início do capítulo, Freud discute a origem do desejo que desencadeia o sonho, chegando à afirmação de que se origina do inconsciente e se trata de um desejo infantil.¹⁶² Mais à frente, ao se questionar sobre o fato de o inconsciente nada oferecer durante o sono além da força propulsora para a realização de um desejo, Freud se reporta ao aparelho psíquico para buscar uma resposta.¹⁶³ Esse aparelho, primeiramente estruturado como um aparelho reflexo, precisou ser desenvolvido frente às exigências da vida impostas pelas necessidades internas. É nesse momento que o

¹⁶¹ Freud, S., *op. cit.* (1900).

¹⁶² *Ibid.*, p.506.

¹⁶³ *Ibid.*, p.515.

conceito de vivência de satisfação aparece, para dar conta da excitação interna constante que só é alterada por meio da ajuda externa específica.

Só pode haver mudança quando, de uma maneira ou de outra (no caso do bebê, através do auxílio externo), chega-se a uma ‘vivência de satisfação’ que põe fim ao estímulo interno. Um componente essencial dessa vivência de satisfação é uma percepção específica (a da nutrição, em nosso exemplo) cuja imagem mnêmica fica associada, daí por diante, ao traço mnêmico da excitação produzida pela necessidade.¹⁶⁴

Essa associação faz com que a imagem mnêmica da percepção seja recatexizada quando a necessidade for novamente despertada. Segundo Laplanche e Pontalis,¹⁶⁵ a satisfação passa a ser ligada tanto à imagem do objeto que proporcionou a satisfação quanto à imagem do movimento reflexo que permitiu a descarga. Então, quando o estado de tensão reaparece, a imagem do objeto é reinvestida. Voltando ao texto de Freud, temos que a situação da satisfação original é restabelecida ao reevocar a própria percepção, derivando daí, o desejo: “Uma moção dessa espécie é o que chamamos de desejo; o reaparecimento da percepção é a realização do desejo, e o caminho mais curto para essa realização é a via que conduz diretamente da excitação produzida pelo desejo para uma completa catexia da percepção”.¹⁶⁶ Aqui, Freud aponta para o fato de que uma repetição da percepção vinculada à satisfação da necessidade era o objetivo dessa primeira atividade psíquica, ou seja, o de produzir uma satisfação alucinatória do desejo na ausência do objeto.

No entanto, essa “identidade perceptiva” não teria a mesma eficácia que a catexia da percepção proveniente do exterior, pois “a satisfação não sobrevém e a

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.516.

¹⁶⁵ Laplanche, J. *op. cit.* (1982), p.531.

¹⁶⁶ Freud, S. *op. cit.* (1900), p.516.

necessidade perdura”.¹⁶⁷ Nesse ponto se faz necessária a entrada de um segundo sistema, capaz de inibir a regressão e desviar a excitação para que a identidade perceptiva provenha do mundo exterior. Essa atividade se daria por meio do pensamento, que nada mais seria senão um caminho indireto para a realização de desejo, ou seja, o substituto de um desejo alucinatório. Garcia-Roza ressalta que o processo de pensamento visa substituir uma *identidade perceptiva* por uma *identidade de pensamento*, constituindo-se como *um contorno para a realização de desejo*.¹⁶⁸ Nesse ponto Freud retorna a falar dos sonhos, afirmando serem realizações de desejos, já que somente o desejo tem o poder de colocar nosso aparelho anímico em ação. No sonho, considerado um ressurgimento da vida anímica infantil já suplantada, opera o processo primário.¹⁶⁹

O que ocorre é que a censura relaxa suas atividades durante a noite, permitindo que as moções suprimidas do inconsciente se expressem, possibilitando que a regressão alucinatória volte a ocorrer. Freud dá continuidade a sua construção da estrutura psicológica iniciada na parte anterior, sobre regressão. Propõe, então, o desejo como a única força impulsora psíquica para a formação dos sonhos. Estes, por serem produtos do sistema inconsciente, são invariavelmente realizações de desejos, pois essa é a única atividade para a qual esse sistema está voltado. Mais à frente, Freud faz uma espécie de resumo, partindo da vivência de satisfação para chegar ao funcionamento do aparelho psíquico:

... o acúmulo de excitação (...) é vivido como desprazer, e coloca o aparelho em ação com vistas a repetir a vivência de satisfação, que envolveu um decréscimo da excitação e foi sentida como prazer. A esse tipo de corrente no interior do

¹⁶⁷ *Id.*

¹⁶⁸ Garcia-Roza, L. A. *Introdução à metapsicologia freudiana. Volume 2: A interpretação do sonho*. 7ª. ed. Rio de Janeiro – Jorge Zahar, 2004, p.184-185.

¹⁶⁹ Freud, S. *op. cit.* (1900), p.517.

aparelho, partindo do desprazer e apontando para o prazer, demos o nome de ‘desejo’; afirmamos que só o desejo é capaz de pôr o aparelho em movimento e que o curso da excitação dentro dele é automaticamente regulado pelas sensações de prazer e desprazer. O primeiro desejar parece ter consistido numa catexização alucinatória da lembrança de satisfação. Essas alucinações, contudo, não podendo ser mantidas até o esgotamento, mostraram-se insuficientes para promover a cessação da necessidade, ou, por conseguinte, o prazer ligado à satisfação. Tornou-se necessária uma segunda atividade – ou, em nossa terminologia, a atividade de um segundo sistema – que não permitisse à catexia mnêmica avançar até a percepção e desde aí ligar as forças psíquicas, mas que desviasse a excitação surgida da necessidade por uma via indireta que, em última análise, através do movimento voluntário, alterasse o mundo externo de tal maneira que se tornasse possível chegar a uma percepção real do objeto de satisfação. (...) os dois sistemas são o germe daquilo que, no aparelho plenamente desenvolvido, descrevemos como o *Ics.* e o *Pcs.*¹⁷⁰

Portanto, a vivência de satisfação está relacionada ao processo primário apresentado por Freud, que é responsável pela descarga da excitação. Mas como esse processo é insuficiente, torna-se necessário um outro: o secundário.

O processo primário esforça-se por promover uma descarga da excitação, a fim de que, com a ajuda da quantidade de excitação assim acumulada, possa estabelecer uma identidade perceptiva com a vivência de satisfação. O processo secundário, contudo, abandonou essa intenção e adotou outra em seu lugar – o estabelecimento de uma ‘identidade de *pensamento*’ com aquela vivência. O pensar, como um todo, não passa de uma via indireta que vai da lembrança de uma satisfação (lembrança esta adotada como uma representação-meta) até uma catexia idêntica da mesma lembrança, que se espera atingir mais uma vez por intermédio das experiências motoras.¹⁷¹

Analisando os textos apresentados, observamos que no capítulo VII Freud avança em relação ao funcionamento do aparelho psíquico apresentado no *Projeto* e desenvolve o conceito de desejo de forma ampla. A *Befriedigungserlebnis* é uma idéia central para o funcionamento do processo primário e é essencial para que a identidade de pensamento seja estabelecida no processo secundário.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.542-543.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.545.

Pontos acerca da vivência de satisfação

Em 1911, no texto *Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico*,¹⁷² Freud retoma suas hipóteses para tentar definir em termos teóricos os processos psíquicos. O que Freud pretende nesse texto é diferenciar o princípio do prazer do princípio de realidade, que dominam o processo primário e o secundário, já trabalhados nos textos apresentados anteriormente. Para dar início ao desenvolvimento do texto, Freud fala que “desde o início exigências imperiosas oriundas de necessidades internas do organismo perturbavam o estado de repouso psíquico”.¹⁷³ A partir daí, passa a tratar, de certa forma, da vivência de satisfação e sua conseqüente frustração. Assim, foi preciso que o aparelho psíquico passasse a conceber as circunstâncias reais presentes no mundo externo. Mas é em uma nota de rodapé que ele dá maiores detalhes sobre a vivência de satisfação, partindo do exemplo de um lactente que alucina estar satisfazendo suas necessidades internas. No entanto, quando a quantidade de estímulos continua a aumentar e nenhuma satisfação surge, esse desprazer é manifestado pela via motora. O bebê se agita na tentativa de remover os estímulos acumulados e, por meio desta eliminação, ele vivencia a satisfação antes alucinada. Ao invés de simplesmente imaginar o que fosse agradável de forma alucinatória, o bebê faz uso do real, mesmo sendo desagradável.¹⁷⁴

A remoção dos estímulos, pela via motora, que sob o domínio do princípio de prazer se incumbia de aliviar o aparelho psíquico da sobrecarga de estímulos acumulados, e para esse fim utilizava-se de inervações enviadas para o interior do corpo (mímica, exteriorização de emoções), recebeu agora uma nova função, passou a ser utilizada para modificar a realidade de modo eficaz. Transformou-se em um *agir*. Além disso, tornou-se necessário poder postergar a remoção

¹⁷² Freud, S. (1911). *Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume 1: 1911-1915. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

¹⁷³ *Ibid.*, p.65.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.66, n. 21.

motora desses estímulos (o agir), o que foi viabilizado pelo *processo do pensar*.¹⁷⁵

O próximo texto a ser citado será *O Recalque*¹⁷⁶, no qual Freud coloca que um estímulo pulsional que permanece insatisfeito se torna imperativo, podendo ser aliviado somente pela ação que o satisfaz, ou seja, pela ação específica. O recalque não surge em casos em que a tensão produzida pela falta de satisfação da moção pulsional seja elevada a um grau insuportável. Segundo Laplanche, “o recalque produz-se nos casos em que a satisfação de uma pulsão – suscetível de proporcionar prazer por si mesma – ameaçaria provocar desprazer relativamente a outras exigências”.¹⁷⁷

André Green afirma que no Witz “... a suspensão temporária do recalque permite fazer aparecer prazer onde haveria produção de desprazer (anedota)”.¹⁷⁸ Mas o que seria essa suspensão do recalque? Provavelmente se trata de representações derivadas do recalcado afastadas e distorcidas, como sugere Freud a respeito da associação livre que o analista solicita ao paciente.¹⁷⁹ “É a partir delas que podemos reconstituir uma tradução consciente do representante recalcado”.¹⁸⁰ Mas é ao falar da modificação nas condições da produção de prazer-desprazer que Freud trata da questão da suspensão do recalque:

Para tanto, foram desenvolvidas técnicas especiais cujo propósito é engendrar alterações no jogo de forças psíquico, de modo que aquilo que normalmente geraria desprazer possa, em certa ocasião, tornar-se prazeroso. Toda vez que esse tipo de técnica entra em ação, suspende-se o recalque de um representante pulsional que de outro modo seria rejeitado. Até agora essas técnicas só foram

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.66-67.

¹⁷⁶ Freud, S. (1915c). *O recalque*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume I: 1911-1915. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p.178.

¹⁷⁷ Laplanche, J. *op. cit.* (1982), p.430.

¹⁷⁸ Green, A. *O discurso vivo: uma teoria psicanalítica do afeto*. Tradução de Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p.50.

¹⁷⁹ Freud, S. *op. cit.* (1915c), p.180.

¹⁸⁰ *Id.*

estudadas de maneira mais detalhada no *chiste*. Entretanto, por via de regra a suspensão do recalque é passageira e ele é logo restabelecido.¹⁸¹

Segundo Quinodoz, “o chiste encontra esse prazer não apenas por meio de diferentes técnicas, mas também em um retorno ao inconsciente infantil, que é sua fonte originária”.¹⁸² Se pensarmos em termos econômicos há uma economia ao se suspender o recalque, segundo Freud: “Devemos imaginar que o recalcado exerce uma pressão [*Druck*] contínua em direção ao consciente, a qual precisa ser equilibrada por meio de uma contrapressão incessante. Portanto, a manutenção de um recalque pressupõe um dispêndio de força constante, ao passo que a suspensão do recalque significa, em termos econômicos, poupar esse dispêndio de força”.¹⁸³

Quando, pelo contrário, não ocorre a suspensão do recalque e o recalque fracassa, o recalcado vem à tona. Freud relaciona o aumento do investimento da energia a um efeito análogo ao de uma aproximação do inconsciente. Por outro lado, sua diminuição, a um distanciamento do inconsciente.¹⁸⁴ Esse distanciamento proporcionado pela suspensão do recalque possibilita que a percepção ligada ao traço mnésico sobrevenha e se caracterize enquanto realização de desejo. Como Laplanche e Pontalis descrevem no fim de sua definição: “A vivência de satisfação – real e alucinatória – é a noção fundamental da problemática freudiana da satisfação; nela se vêm articular o apaziguamento da necessidade e a *realização de desejo*”.¹⁸⁵ Enquanto que a necessidade encontra satisfação por meio da ação específica, o desejo está relacionado aos traços mnésicos e encontra sua realização na reprodução alucinatória

¹⁸¹ *Ibid.*, p.181.

¹⁸² Quinodoz, J-M. *Ler Freud: guia de leitura da obra de S. Freud*. Tradução: Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2007, p.66.

¹⁸³ Freud, S. *op. cit.*, (1915c), p.181.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.182.

¹⁸⁵ Laplanche, J. *op. cit.* (1982), p.531.

das percepções que se tornaram sinais dessa satisfação.¹⁸⁶ Portanto, é nesse entrecruzamento entre a suspensão do recalcado e a reedição da vivência de satisfação que se dá a realização de desejo, contornada pelo pensamento.

Nesse sentido, podemos pensar no que Loewald nos diz ao elencar a sublimação como uma defesa, especificando que esta pode se tratar de uma defesa bem sucedida. Ele cita Fenichel,¹⁸⁷ que descreve a sublimação bem sucedida como aquela em que, sob a influência do ego, a meta e/ou o objeto são trocados sem bloquear uma descarga adequada. Assim, o ego formaria um canal para as forças pulsionais, e não um dique. No entanto, já fizemos notar que Loewald é contrário à idéia de sublimação como uma defesa, mesmo que bem sucedida.

Renato Mezan, em um texto dedicado à análise do texto de Freud sobre a piada [Witz], coloca que este tem como função “encontrar outros terrenos [além do sonho] nos quais o funcionamento do processo primário pudesse ser demonstrado, e que pertencessem à vida psíquica consciente”.¹⁸⁸ Mezan ressalta que o Witz constitui um processo social, pois ele “é feito para ser contado, implicando portanto o destinatário num circuito que só se completa quando ele ri”.¹⁸⁹ Dado que o prazer de quem faz a piada e de quem ri dela é diferente, Mezan salienta que Freud denomina de “primeiro” o autor da piada, de “segundo” o objeto dela e de “terceiro” o ouvinte.¹⁹⁰

O ponto no qual queremos chegar é o “Circuito do Prazer”:

... o mecanismo do riso é explicado como consequência da suspensão da inibição: uma certa cota de energia psíquica se torna assim ‘livre’, e pode

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.114.

¹⁸⁷ Fenichel, O. *The psychoanalytic theory of neurosis*. New York: W.W. Norton, 1945, p.141. *Apud* Loewald, H.W., *op. cit.*, 1988.

¹⁸⁸ Mezan, R. *A “Ilha dos Tesouros”: relendo A piada e sua relação com o inconsciente*. In: Kupermann, D. e Slavutzky, A. (org.). *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.138.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.144.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.151.

encontrar uma via de descarga (*Abfuhr*) no reflexo da risada. Freud explica neste contexto (capítulo V do *Witz*) sua teoria da energia livre e ligada, ou seja, o investimento de representações e a circulação de algo como uma ‘carga de afeto’ entre elas.¹⁹¹

Mais adiante, após tratar das características do prazer, Mezan aborda a questão do ouvinte enquanto aquele que é surpreendido por algo que lhe chega de fora, deixando-se impregnar pela excitação causada pelo aumento da tensão. “Seu riso é prova suficiente de que experimentou prazer, *e a condição deste prazer é precisamente a receptividade a algo que se apresenta como um aumento de tensão*”.¹⁹² Por esse caminho, chegamos à obra de arte, por ser também uma “construção bissociativa”:

O espectador da obra de arte ocupa, no circuito do prazer, a mesma posição que o ouvinte do *Witz*: é surpreendido por algo inesperado e que o desconcerta, algo que lhe é ‘presentado’ (como Freud diz da piada) pelo artista; este está na posição do primeiro, aquele que inventa a frase espirituosa (aqui correspondendo à obra), com a qual seduz o terceiro e lhe permite experimentar prazer. É claro que a intensidade deste último é muito maior na experiência estética, tanto pela sutileza e complexidade dos meios técnicos empregados pelo artista na sua construção (a *ars poetica*, diz Freud) quanto pela quantidade e variedade das fantasias que a obra evoca para o destinatário. Mas a estrutura de todas essas situações é a mesma.¹⁹³

Em outro texto, ao examinar a questão da leitura, partindo das tragédias gregas, Mezan propõe que a leitura não é deciframento, mas sim “trabalho”. Trata-se da construção de um novo objeto, pois a obra comporta “uma *potencialidade de suscitar novas significações* mediante o trabalho da leitura, e que só vêm a ser se esse trabalho for realizado”.¹⁹⁴

¹⁹¹ *Ibid.*, p.156.

¹⁹² *Ibid.*, p.184.

¹⁹³ *Ibid.*, p.185-6.

¹⁹⁴ Mezan, R. *A querela das interpretações*. In: _____. *A vingança da esfinge: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.68.

Em *A negativa*,¹⁹⁵ isso é complementado quando Freud coloca que o pensar tem a capacidade de trazer diante da mente algo outrora percebido, reproduzindo-o como representação sem que o objeto externo ainda tenha de estar lá. O objeto de satisfação estando no mundo externo, possibilita ao indivíduo se apossar dele quando necessitar. O objetivo primeiro do teste de realidade não é o de encontrar na percepção real um objeto que corresponda ao representado. É ao *reencontrar* na percepção o objeto que corresponda ao representado que o teste da realidade atinge seu objetivo. Assim, é imprescindível que objetos que outrora trouxeram satisfação real tenham sido perdidos.

O objeto, uma vez perdido, jamais será reencontrado. Segundo Lacan, uma vez que o objeto está perdido, o objetivo da ação específica que visa à vivência de satisfação é reencontrar a Coisa. O autor desenvolve sua definição de *das Ding*, baseado nas referências freudianas da coisa. Ao discorrer sobre a forma como o objeto pode ser promovido à função da Coisa, Lacan formula sua abordagem acerca da sublimação.¹⁹⁶

4. A sublimação em Lacan

Ao longo dessa trajetória, nos deparamos com a sublimação enquanto uma operação que visa uma produção socialmente valorizada. É fácil pensarmos em produção em termos de obra de arte, mas o que dizer daquele que aprecia essa produção, mais especificamente do espectador diante da obra de arte? O que há de sublimatório nesse processo, se é que há? Como conceber a sublimação do ponto de vista daquele que se fascina diante da criação de um artista?

A visão lacaniana da sublimação irá nos auxiliar nessa empreitada de tentar responder como se dá o processo sublimatório do espectador. Assim como Loewald nos

¹⁹⁵ Freud, S. (1925). *A negativa*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v. XIX, 1969, p.298.

¹⁹⁶ Lacan, J. (1959-1960). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Tradução: Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

levou aos textos iniciais de Freud, Lacan irá utilizá-los como fonte fecunda de inspiração ao buscar vestígios daquilo que irá desenvolver.

De forma breve e um tanto quanto superficial, proponho apresentar alguns conceitos da teoria lacaniana para situar o leitor, sem a pretensão de aprofundá-la e de abordar a sua complexidade. Lacan elabora o conceito de real, simbólico e imaginário para estabelecer o que denomina de categorias fundamentais. O real é definido como o impossível, que não é passível de ser simbolizado totalmente na palavra ou na escrita, podendo ser apreendido por meio do simbólico.¹⁹⁷ Este, por sua vez, está ligado à função da linguagem, do significante, atrelando-se à ordem simbólica, à lei.¹⁹⁸ Lacan dá um peso relevante à linguagem ao sistematizar toda a problemática das formações do inconsciente a partir do conceito de significante. O significante determina os atos, as palavras do sujeito, é aquilo que representa e determina o sujeito. Para Lacan, o sujeito é o sujeito do inconsciente, que é representado pelo significante.¹⁹⁹ Por último, o imaginário está ligado à imagem do corpo e à relação especular do eu com o seu semelhante, portanto, à identificação.²⁰⁰

A noção lacaniana da sublimação será analisada à luz do *Seminário VII*.²⁰¹ Sabemos que Lacan deu prosseguimento ao tema da sublimação em outros momentos de seu percurso, como no *Seminário XI*.²⁰² No entanto, nos ateremos ao *Seminário VII*, no qual Lacan propõe uma ética da psicanálise, que é a ética do desejo, e encara a sublimação em relação ao real. Nesse seminário, Lacan pronuncia sua emblemática

¹⁹⁷ Chemama, R. *Dicionário de psicanálise*. Tradução: Francisco F. Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995, p.182.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.199.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.197.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.104.

²⁰¹ Lacan, J. *op. cit.* (1959-1960).

²⁰² Lacan, J. (1964). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução: MD Magno. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

frase de que a sublimação eleva um objeto à dignidade da Coisa.²⁰³ Começamos do início, buscando o que Lacan disse a respeito da Coisa.

A coisa

Segundo Garcia-Roza, *das Ding* [a coisa] é uma invenção que Lacan faz ao retomar algumas referências iniciais de Freud em relação a esse termo e que se encontram no *Projeto*.²⁰⁴ Neste, Freud analisa três possibilidades relacionadas ao processo de desejar, em que “a inibição por parte do ego produz uma catexia moderada do objeto desejado, que permite reconhecê-lo como não real”.²⁰⁵ Na primeira possibilidade, simultaneamente à catexia de desejo da imagem mnêmica, acha-se presente a percepção dela. Na segunda, a catexia de desejo está presente, mas a percepção não corresponde a ela inteiramente, apenas em parte. Nesse caso, quando as catexias não coincidem, surge o pensamento, que é interrompido quando a coincidência ocorre. Freud decompõe o complexo perceptual em dois componentes: um constante, que é associado ao núcleo do ego, e outro variável, inconstante, que é associado às catexias cambiantes no *pallium*. Este componente constante seria *a coisa*, enquanto que o inconstante seria o seu *predicado*, o atributo da coisa.²⁰⁶

Freud apresenta a terceira possibilidade enquanto aquela em que há uma catexia de desejo e emerge uma percepção que não coincide em nada com a imagem mnêmica desejada.²⁰⁷ Nesse caso, pode ocorrer que o objeto que compõe a percepção se pareça com o sujeito, um outro ser humano. Isso leva o sujeito ao seu primeiro objeto satisfatório e, também, primeiro objeto hostil. Assim, certos complexos perceptivos advindos desse ser semelhante serão novos e incomparáveis. No entanto, outras

²⁰³ Lacan, J. *op. cit.*, (1959-1960), p.140-1.

²⁰⁴ Garcia-Roza, L. A. *op. cit.* (v. 3), p.146.

²⁰⁵ Freud, S. *op. cit.* (1950[1895]), p.442-3.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.443-4.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.446.

percepções visuais coincidirão com lembranças de impressões visuais semelhantes que estão associadas a lembranças de movimentos experimentados por ele mesmo. Um grito desse semelhante, por exemplo, também pode despertar a lembrança do próprio grito do sujeito e, conseqüentemente, da experiência de dor. “Desse modo, o complexo do ser humano semelhante se divide em dois componentes, dos quais um produz uma impressão por sua estrutura constante e permanece unido como uma *coisa*, enquanto o outro pode ser *compreendido* por meio da atividade da memória – isto é, pode ser rastreado até as informações sobre o próprio corpo [do sujeito]”.²⁰⁸

Mais adiante, Freud retoma essa questão dizendo que no início da função judicativa, “as percepções despertam interesse devido a sua possível conexão com o objeto desejado, e seus complexos são decompostos num componente não assimilável (a coisa) e num componente conhecido do ego através de sua própria experiência (atributos, atividade)”.²⁰⁹ Portanto, o que temos no *Projeto* é que a coisa se refere à parte constante e incompreendida dos complexos perceptuais, aquilo que não é assimilado. Freud, portanto, não conceitua a Coisa, tarefa que será realizada por Lacan.

Das Ding

Lacan se atém a esse componente constante, que seria isolado pelo sujeito e que estaria relacionado ao mundo dos desejos. Na formulação lacaniana, *Das Ding* está relacionado com o objeto perdido atrelado à vivência de satisfação e regulará a função do princípio do prazer, mas como é anterior ao recalque, está fora do significado. O que reencontramos não é o objeto, mas suas “coordenadas de prazer”. Portanto, se o objetivo da ação específica que visa à vivência de satisfação é o de reproduzir o estado inicial,

²⁰⁸ *Ibid.*, p.447-8.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.491.

reencontrar *das Ding*, o que se busca é o objeto em relação ao qual o princípio de prazer funciona.²¹⁰

Assim, através de um trilhamento (*Bahnung*), a trama das representações – *Vorstellungen* – é formada em busca dessa coisa perdida, desse vazio que constitui o objeto perdido. O termo *Vorstellung* geralmente é traduzido como representação ou idéia, seria aquilo que do objeto vem inscrever-se nos “sistemas mnésicos”. A representação é inconsciente e constitui, além do afeto, o representante da pulsão.²¹¹ O princípio do prazer governa o movimento da *Vorstellung*, que ao passar de uma à outra, mantém sempre uma distância daquilo em torno do que ela gira, posto que o limite da polarização prazer/desprazer não deve ser ultrapassado.²¹² Para seguir o caminho de seu prazer, o homem deve contornar *das Ding*.²¹³ *Das Ding* é alguma coisa que é alheia, que no nível do inconsciente só uma representação representa, evocando o que o termo *Vorstellungsrepräsentanz* indica: “Trata-se daquilo que, no inconsciente, representa como signo a representação como função de apreensão – da maneira pela qual toda representação se representa uma vez que ela evoca o bem que *das Ding* traz consigo”.²¹⁴

Retomando o *Projeto*, Lacan afirma que *das Ding* consiste de um interior excluído. Interior aqui estaria referido ao *Real-Ich*, o ego-realidade, “o real derradeiro da organização psíquica”,²¹⁵ dado que ainda não haveria um aparato psíquico constituído. “*Das Ding* é o que é excluído desse real psíquico, e não parte integrante dele”.²¹⁶ Garcia-Roza esclarece que no *Real-Ich* ainda não existe distinção entre o ego e o mundo exterior e nem mesmo oposição entre prazer-desprazer, pois o ego se satisfaz

²¹⁰ Lacan, J. *op. cit.* (1959-1960), p.69-71.

²¹¹ Laplanche, J. *op. cit.*, (1982), p.449.

²¹² Lacan, J. *op. cit.* (1959-1960), p.76.

²¹³ *Ibid.*, p.121.

²¹⁴ *Ibid.*, p.92.

²¹⁵ *Ibid.*, p.128.

²¹⁶ Garcia-Roza, L. A. *op. cit.* (v.3), p.147.

auto-eroticamente. Posteriormente, o *Real-Ich* se transforma em *Lust-Ich*, o ego-prazer, que coloca o prazer acima de tudo. É a partir da existência do *Lust-Ich* que se dá início à organização psíquica, a qual, segundo Lacan, se mostra dominada pela função das *Vorstellungsrepräsentanzen*.²¹⁷

A ação específica produzida pelo aparato psíquico tem o objetivo de reproduzir a experiência de satisfação que tem como referência, buscando reencontrar *das Ding*. No entanto, o que é encontrado é apenas *die Sache*, a coisa submetida à ordem simbólica. É com referência a *die Sache* que Freud fala em representações-coisa (*Sachevorstellungen*), que estão ligadas às representações-palavra (*Wortvorstellungen*).²¹⁸ As representações-coisa giram em torno de *das Ding*. Na relação mãe-filho, a mãe ocupa o lugar de *das Ding*, mas devido ao interdito cultural do incesto, a mãe só é atingível enquanto *Sache*. Dessa forma, Garcia-Roza articula que o princípio de prazer tem como função impedir que *das Ding* seja possuído, pois ao satisfazer esse desejo, toda demanda que funda o inconsciente cessaria.²¹⁹

Analisando de forma ampla, Recalcati afirma que a Coisa vem definida ao mesmo tempo como um pleno de gozo e como um vazio: “na perspectiva do significante a Coisa é um vazio porque ela esquia toda representação possível, é literalmente irrepresentável, mas na perspectiva do gozo, a Coisa é uma ‘zona de incandescência’, um cheio que excede ao sujeito submetendo-o a uma repetição obscura”.²²⁰ Como veremos, a sublimação é uma forma de contornar o vazio da Coisa, satisfazendo a pulsão sexual a partir da criação do novo.

Noção lacaniana da sublimação

²¹⁷ *Id.*

²¹⁸ *Ibid.*, p.152-3.

²¹⁹ *Ibid.*, p.153.

²²⁰ Recalcati, M. *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. 1ª. ed. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006, p.47.

No *Seminário VII*, Lacan diz que a sublimação revela a natureza que é própria da pulsão, a saber, a de conferir uma satisfação diferente de seu alvo. A pulsão tem relação com *das Ding*, com a coisa que, por sua vez, é distinta do objeto. De acordo com a teoria freudiana dos fundamentos narcísicos, o objeto é inserido no registro imaginário, guiando as direções e interessando ao homem por ser mais ou menos sua imagem. Nesse contexto, Lacan se refere particularmente à sublimação artística ao dizer que ela ocupa o vazio abismal de *das Ding* através de uma pluralidade possível de objetos imaginários.²²¹ Lacan esclarece que o objeto não é a Coisa, na medida em que ela está no âmago da economia libidinal, relacionando-se, portanto, ao pulsional. Daí deriva a fórmula lacaniana de que a sublimação eleva o objeto à dignidade da Coisa.²²² Recalcati esclarece que a elevação do objeto não é uma idealização na medida em que não aponta para um recobrimento do real da Coisa.²²³ Elevar está relacionado a introduzir um bordeamento significativo em torno do redemoinho [*vórtice*] do real.²²⁴ Ele exemplifica: “na sublimação artística o objeto de arte se torna um objeto imaginário que se coloca, pela via de uma elevação simbólica, no lugar vazio do real da Coisa”.²²⁵ O objeto de arte deve ser colocado como irreduzível às imagens e aos significantes já conhecidos, abrindo para um universo inédito.²²⁶ A rede dos alvos cinge a Coisa, a pulsão contorna o vazio de *das Ding*, promovendo o objeto à função da Coisa. Assim, a sublimação representa o objeto ao qual se evita, a Coisa, mas ao mesmo tempo ela cria um novo objeto ao contornar o vazio. Portanto, a Coisa enquanto objeto perdido, mas também enquanto condição de existência da cadeia significativa, possui um duplo estatuto.²²⁷

²²¹ *Ibid.*, p.50.

²²² Lacan, J. *op. cit.* (1959-1960), p.140-1.

²²³ Recalcati, M. *op. cit.*, p.67.

²²⁴ *Ibid.*, p.16.

²²⁵ *Ibid.*, p.50.

²²⁶ *Ibid.*, p.68.

²²⁷ *Ibid.*, p.17.

“Para que o objeto se torne assim disponível é preciso que algo tenha ocorrido no nível da relação do objeto com o desejo”.²²⁸ O objeto, que é escolhido à custa de uma identificação imaginária do ideal do ego, se apresenta como se fosse ocupar o lugar de *das Ding*. Na medida em que o objeto é criado, ele pode representar a Coisa ao invés de evitá-la como significante.²²⁹

No nível da sublimação, o objeto é inseparável de elaborações imaginárias e, muito especialmente, culturais. Não é que a coletividade as reconheça simplesmente como objetos úteis – ela encontra aí o campo de descanso pela qual ela pode, de algum modo, engodar-se a respeito de *das Ding*, colonizar com suas formações imaginárias o campo de *das Ding*. É nesse sentido que as sublimações coletivas, socialmente recebidas, se exercem.²³⁰

Lacan define a arte como sendo um tratamento simbólico do real. Recalcati sublinha que se trata de um movimento de passagem do gozo ao desejo, pois “a sublimação barra a Coisa como turbilhão [*vorágine*] aterrorizante, fazendo possível uma criação fundada sobre a falta de representação”.²³¹ Conferir ao objeto narcísico e imaginário o poder de engodo com relação a *das Ding* é “fazer com que as formações imaginárias tenham o poder de se apresentar como ocupando o lugar da Coisa, e isto somente é possível se esses objetos forem capazes de produzir naquele que os vê (o caso da obra de arte, por exemplo) o fascínio e o desejo vividos pelo artista que os criou”.²³² Garcia-Roza esclarece que não se trata de constituir no outro um desejo pelo objeto, mas sim um estado de desejo que não está ligado a nenhum objeto em particular, pois o que se visa é a Coisa que subsiste na obra.²³³ “O que o artista faz é moldar seu objeto à imagem da Coisa, só que a Coisa não se oferece como imagem, mas como um vazio”.²³⁴

²²⁸ Lacan, J. *op. cit.* (1959-1960), p.142.

²²⁹ *Ibid.*, p.151.

²³⁰ *Ibid.*, p.125.

²³¹ Recalcati, M. *op. cit.*, p.72.

²³² Garcia-Roza, L. A. *op. cit.* (v.3), p.155.

²³³ *Id.*

²³⁴ *Ibid.*, p.156.

Essa Coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa – ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa. Mas, em toda forma de sublimação o vazio será determinante.²³⁵

Lacan vai dizer que é justamente um modo de organização em torno desse vazio que caracteriza toda arte.²³⁶ A criação artística só se dá ao contornar esse vazio, como Lacan irá demonstrar a partir de uma coleção de caixas de fósforos vazias com a qual se depara na casa de um amigo, Jacques Prévert. Segundo ele, essas caixas estavam encaixadas umas às outras e dispostas de forma “graciosa” por toda a casa. Lacan propõe que a caixa de fósforos possa ser encarada como a Coisa, pois a caixa de fósforos deixa de ter sua utilidade, passando a ser uma coisa. “O caráter completamente gratuito, proliferante e supérfluo, quase absurdo, dessa coleção visava, com efeito, sua coisidade de caixa de fósforos. O colecionador encontrava assim sua razão nesse modo de apreensão que incidia menos na caixa de fósforos do que nessa Coisa que subsiste na caixa de fósforos”.²³⁷ Esvaziada de seu conteúdo, a caixa de fósforos se apresenta como objeto capaz de organizar o vazio. “Aqui Lacan encontra o paradigma da sublimação artística: sua condição é o vazio, sua modalidade de satisfação é a possibilidade de alcançar uma organização do vazio”.²³⁸ A transformação de um objeto em uma coisa é demarcada pela elevação da caixa de fósforos a uma dignidade que não tinha antes. No entanto, Lacan adverte que esta Coisa não pode jamais ser a Coisa. Ela se dá como uma unidade velada, de forma que é preciso contorná-la para concebê-la. Assim, ao invés de evitada, a Coisa é representada na medida em que um novo objeto é criado.²³⁹

²³⁵ Lacan, J. *op. cit.* (1959-1960), p.162.

²³⁶ *Id.*

²³⁷ *Ibid.*, 143-4.

²³⁸ Recalcati, M. *op. cit.*, p.64.

²³⁹ Lacan, J. *op. cit.* (1959-1960), p.148.

Nasio analisa essa fórmula lacaniana de que a sublimação eleva o objeto à dignidade da Coisa partindo do efeito que a obra causa no espectador. As produções elaboradas com a força sexual sublimada são formas e imagens significantes traçadas à semelhança da imagem de nosso ego inconsciente narcísico, consistindo em objetos imaginários. Assim, essas obras imaginárias da sublimação são capazes de produzir no espectador o efeito de deslumbramento e suscitar nele o mesmo estado de paixão e de desejo em suspenso que levou o artista a gerar sua obra. Portanto, o que acontece é que uma figura do nosso ego narcísico, que é projetada exteriormente na existência objetiva de uma obra, remete o espectador a seu próprio desejo de criar.²⁴⁰

Elevar o objeto narcísico à dignidade da Coisa quer dizer, então, que a marca do eu do criador, objetivada na obra de arte, abre no outro a dimensão intolerável de um desejo de desejo, de um desejo em suspensão, sem nenhum objeto designado. O objeto imaginário e narcísico, verdadeira condensação dos três componentes que são a força pulsional, o narcisismo do criador e a forma acabada da obra, dissolve-se e se dissipa então no vazio da emoção intensa e poderosa que suscita no admirador fascinado.²⁴¹

Essa citação esclarece que o vazio da Coisa faz surgir no espectador um desejo, colocando em jogo suas moções pulsionais, podendo levá-lo a um gozo sem limites. Este gozo seria uma ameaça ao ego, pois arrebataria sua organização de forma violenta. Portanto, a sublimação não visa apreender esse vazio para se apoderar da Coisa, mas sim contorná-lo, dando uma organização a esse vazio e, dessa forma, dando uma representação a *das Ding* por meio da criação de um novo objeto.

Recapitulando o percurso realizado, vimos que a sublimação em Freud inicialmente consiste em uma forma de defesa e, posteriormente, ela pode ser entendida como uma forma elaborada de satisfação pulsional, encontrando novas satisfações não-sexuais por meio da mudança da meta e do objeto. Em Laplanche, o acento recai na

²⁴⁰ Nasio, J.-D. *op. cit.*, p.87.

²⁴¹ *Id.*

vinculação da sublimação com a neogênese da sexualidade, possibilitando abrir os caminhos da simbolização para a criação. Loewald vê na sublimação uma ampliação no campo e nas qualidades do prazer, destacando a capacidade do ego de lidar e encontrar prazer com cargas pulsionais mais elevadas e bem mantidas, contrariando a idéia de prazer enquanto descarga pulsional. O autor ressalta o fato de a sublimação possibilitar um retorno à matriz indiferenciada mãe e bebê, resgatando algo dessa matriz, o que nos levou a analisar a vivência de satisfação.

Na época em que Freud escreve o *Projeto* e *A interpretação de sonhos*, o prazer está vinculado ao processo primário, consistindo na diminuição da excitação. Quando há acúmulo de excitação, o aparelho psíquico é levado a repetir a vivência de satisfação obtida por meio da ação específica, a qual possibilitou o decréscimo da excitação. Para que a realização do desejo não consistisse em uma alucinação da lembrança da satisfação, incapaz de cessar o desprazer na medida em que a necessidade permaneceria, Freud desenvolve a noção de processo secundário. Este possibilita desviar a excitação surgida da necessidade por uma via indireta, ligando-a e possibilitando um prazer real do objeto de satisfação através da alteração do mundo externo. Com isso somos levados à questão de que o desejo encontra sua realização na reprodução alucinatória das percepções que se tornaram sinais da satisfação obtida por meio da ação específica. Aqui podemos atrelar essa realização de desejo ao que Loewald disse acerca da sublimação enquanto resgate de algo da matriz primordial. Assim como o desejo estaria atrelado à reedição dessa primeira experiência de satisfação, a sublimação possibilitaria ir além ao operar um retorno a essa matriz que está no cerne da vivência de satisfação.

No entanto, seria apenas uma aproximação, pois Loewald discorda da proposição freudiana acerca da sublimação e do prazer enquanto descarga total. É somente mais tarde que encontraremos, na teoria freudiana uma forma de se pensar no

prazer enquanto aumento de excitação. Esse ponto será desenvolvido nesse trabalho no capítulo sobre “Apreciação e Sublimação”.

A partir da deixa da vivência de satisfação, analisamos o teste de realidade à luz de *A negativa* e concluímos que este atinge seu objetivo ao reencontrar na percepção o objeto que corresponda ao representado, sem que o objeto externo tenha de estar lá. Com isso somos levados à formulação lacaniana de que a sublimação eleva o objeto à dignidade da Coisa. Na medida em que a Coisa se oferece como um vazio, a arte seria a organização desse vazio, o que possibilitaria ao espectador uma mobilização pulsional e a abertura ao caminho da sublimação.

Portanto, nos desdobramentos da noção de sublimação, enfatizamos a possibilidade pulsional que lhe é inerente. Em Freud, para além da dessexualização e da valorização social, extraímos o aspecto da criação ao ressaltarmos que a sublimação é uma realização pulsional que não envolve o recalque. Em Laplanche, a sublimação implicaria na simbolização possibilitada pela abertura contínua da excitação. Loewald propõe a sublimação como um coadjuvante da vida pulsional. E, por último, em Lacan a sublimação é uma possibilidade diante do vazio que a Coisa dá a ver.

Dito isso, o conceito de sublimação ressoa na perplexidade de Freud, na revelação de André Green e na captura de Ada Morgenstern. Nos três casos, a apreciação da obra suscitou uma experiência impactante, que engendrou uma mobilização pulsional e motivou suas produções escritas enquanto uma maneira de dar um destino a isso que os arrebatou. Tendo esses relatos como exemplos de apreciações que mobilizaram os espectadores em questão, proponho acompanharmos o desenrolar de uma apreciação de forma detalhada para, posteriormente, entender onde recai a sublimação.

CAPÍTULO III: GUERNICA

A escolha de *Guernica* se deu em função do arrebatamento provocado pela sua apreciação em julho de 2006 no museu Reina Sofia, em Madri. Um passeio turístico e um tanto ao acaso levou ao encontro dessa obra magistral de Picasso. Mais do que um encontro com a obra, algo de especial se produziu, pois ela continuou a repercutir mesmo depois de sua apreciação. Buscar elementos tanto na história da obra quanto nos autores que dela falaram é uma maneira de encontrar caminhos para se compreender o sentimento por ela suscitado. Para isso, contamos com as cronologias publicadas sobre a vida e a obra de Picasso e com o texto escrito por Dominique Dupuis-Labbé, então curadora do Museu Picasso de Paris, para a exposição *Picasso na Oca: uma retrospectiva*, realizada em São Paulo no ano de 2004.²⁴²

1. O pintor

O espanhol Pablo Ruiz Picasso nasceu em Málaga, no ano de 1881. É o primogênito do casal José Ruiz Blasco e María Picasso López. Seu pai era um pintor medíocre e passou seu legado ao filho. Após seus estudos de arte em Barcelona, Madri e Horta de Ebro em busca de aprimorar seu talento, Picasso se estabelece em Paris em 1904.²⁴³

Em 1901, ainda em Madri, desencadeia-se a chamada fase azul após o suicídio de seu amigo Casagemas em decorrência de um amor não correspondido. Nessa fase,

²⁴² Dupuis-Labbé, D. *Picasso, subversivo e apaixonado*. Picasso na Oca: uma retrospectiva. Sobre Picasso. Disponível em: <<http://www.universiabrasil.net/especiais/picasso/frame.htm>> Acesso em 20 de Agosto de 2009.

²⁴³ Musée National Picasso Paris. Biographie. Disponível em: <http://www.musee-picasso.fr/homes/home_id23982_u112.htm> Acesso em: 11 de agosto de 2009.

Picasso retrata o abandono e a solidão através de tons azulados e os excluídos da sociedade são o tema principal: os mendigos, os alcoólatras e as prostitutas.²⁴⁴ “A melancolia, a tristeza, a angústia impregnam a obra: ele nos mostra seres em sofrimento, na intensidade de seu isolamento, simbolizando as dificuldades do destino humano e das relações entre os sexos”.²⁴⁵ A partir de 1904, já em Paris, o relacionamento de Picasso com Fernande Olivier é associado ao início de uma fase mais feliz, a fase rosa, na qual o suave erotismo e a beleza tomam lugar nas representações de artistas circenses.²⁴⁶ A partir de 1906, a obra de Picasso é marcada pelo aspecto escultural dos corpos, recusando os procedimentos ilusionistas tradicionais. Seu famoso quadro *Les Femmes d'Alger*, pintado em 1907, marca o início do cubismo na sua arte de pintar. “Picasso rompe aqui definitivamente com a norma admitida de representação do ser humano – tanto no plano plástico quanto no plano intelectual e afetivo – assim como com a perspectiva tal como ela era afirmada desde o Renascimento italiano”.²⁴⁷

As mulheres de Picasso são temas de suas obras e ganham destaque na vida do pintor. Depois de Fernande Olivier, Eva Gouel entra na vida do pintor em 1911, mas quatro anos depois ela viria a falecer. Em 1917 conhece Olga Khoklova, bailarina russa com quem se casou em 1918 e teve seu primeiro filho, Paul, em 1921.²⁴⁸ De acordo com Dupuis-Labbé, uma temporada em Roma influencia Picasso a um retorno à tradição, demarcando sua fase clássica, representada nas mulheres esculturais, no gosto pela linha e na harmonia. A partir de 1925, a ruptura intervém: “Picasso realiza então obras muito violentas, com corpos disformes, maltratados, deslocados, de cores às vezes estridentes e freqüentemente de linhas fragmentadas, de composições asfixiantes; estamos longe do

²⁴⁴ Cerqueira, J. F. D. *Arte e literatura na guerra civil de Espanha*. Porto Alegre: Zouk, 2005, p.26.

²⁴⁵ Dupuis-Labbé, D. *op. cit.*

²⁴⁶ Cerqueira, J. F. D. *op. cit.*, p.26.

²⁴⁷ Dupuis-Labbé, D. *op. cit.*

²⁴⁸ Walther, I. F. *Pablo Picasso, 1881-1973: o gênio do século*. Tradução: Ana Maria Cortes Kollert. Köln: Taschen, 1995, p.90-5.

clima pacífico dos ‘quadros de família’ ou das maternidades do início dos anos vinte”.²⁴⁹

Dos anos trinta em diante, Picasso se dedica ao humano e, especialmente, à mulher. A separação de Olga ocorreu em 1935, porém, o divórcio fora adiado por causa da distribuição de bens e Picasso só se tornara judicialmente livre com a morte de Olga, em 1955. Nesse mesmo ano em que se separa, 1935, nasce sua filha Maya, fruto de seu romance com Marie-Thérèse Walter, sua jovem amante desde 1927.²⁵⁰ Nesses anos, o erotismo, a paixão e a violência sexual invadem sua obra. A violência é associada à erupção do movimento surrealista em Paris e toma lugar nas cenas de touradas, representando metaforicamente, segundo Dupuis-Labbé, os antagonismos entre sexos, as relações entre o amor e a morte.²⁵¹

Em 1936, ainda casado com Olga e vivendo com Marie-Thérèse, a fotógrafa Dora Maar se torna sua amante. No ano seguinte, Picasso pinta *Guernica*, que reúne temas que aparecem em sua obra nos anos anteriores. Em 1943 conhece a pintora Françoise Gilot e passam a viver juntos a partir de 1946. Dessa relação nascem Claude, em 1947, e Paloma, em 1949. Vivendo na Côte d’azur, a inspiração mediterrânea se torna presente com a fauna e os tocadores de flauta, bem como nas produções cerâmicas. Em 1954, separa-se de Françoise e conhece Jacqueline Roque com quem oficializa sua união em 1961.²⁵² Nessa fase Picasso se engaja em uma reflexão nos quadros dos grandes mestres do passado, realizando releituras de obras consagradas de Manet e Velázquez, por exemplo. Nos anos finais de sua vida, Picasso foge às normas e dá vazão à total liberdade em seu traçado infantil. “Ele reencontra o primeiro olhar, o da criança, que aborda o pintor sem prioridade. Pintura emancipada, fora das normas, que

²⁴⁹ Dupuis-Labbé, D. *op. cit.*

²⁵⁰ Walther, I. F. *op. cit.*, p.90-5.

²⁵¹ Dupuis-Labbé, D. *op. cit.*

²⁵² Walther, I. F. *op. cit.*, p.90-5.

ultrapassa os limites do ‘bom gosto’, na técnica a traço de cores, borrada, sobrecarregada, e nos temas ainda fortemente impregnados de frenesi sexual”.²⁵³

Picasso era considerado um menino prodígio e se tornou um artista famoso durante sua vida. Suas inúmeras obras denotam sua versatilidade e sua constante e insaciável produção. Ao longo de sua carreira, Picasso pinta vários retratos de suas mulheres, de sua família, de seus amigos e, inclusive, auto-retratos. A arte africana lhe serviu de inspiração para suas figuras. Outra manifestação que Picasso admirava e acompanhava nas suas idas à Espanha era a tourada, tema que sempre esteve presente no seu percurso. Além do cubismo, mais tarde também foi influenciado pelo surrealismo. “Picasso foi um homem que quis fazer tudo, conhecer tudo, experimentar tudo, sentir tudo, compreender tudo e possuir tudo. Mas foi também um homem que foi avarento nas palavras e nas explicações, que raramente indicou a via de acesso a suas obras ou os meios de sua compreensão”.²⁵⁴

Picasso morreu em 1973, deixando uma extensa obra que, além da pintura, também é marcada pela colagem, pela escultura, pelas cerâmicas, pelas gravuras e por alguns trabalhos escritos, como poemas e peças teatrais. *Guernica* é considerada uma de suas obras mais importantes e está entre as mais conhecidas do século XX.

2. História da obra

Já iniciada a Guerra Civil Espanhola em julho de 1936, no início do ano seguinte Picasso recebe uma encomenda do governo republicano para o pavilhão espanhol da Exposição Internacional de Paris de 1937. Em 26 de abril desse mesmo ano, a cidade

²⁵³ Dupuis-Labbé, D. *op. cit.*

²⁵⁴ *Id.*

basca de Guernica é devastada por um bombardeio aéreo executado pelos exércitos italiano e alemão e comandado pelo general Franco. De acordo com Cerqueira,²⁵⁵ os bascos, isolados de Madri, Barcelona e Valência, então sede do governo republicano, foram o alvo de Franco após a fracassada tentativa de conquistar a capital. O povo basco lutava pelo direito à autonomia política e pelo uso de sua língua que havia adquirido durante a república. Para retirar as conquistas obtidas pelos bascos e apagar sua identidade histórica, Guernica foi palco do primeiro ataque aéreo contra a população civil da história. O ataque durou três horas e quinze minutos, matando mais de 1600 civis, sendo a maioria mulheres, crianças e idosos, haja vista que os homens se encontravam em frente de batalha. Era segunda-feira, dia de feira e, além de seus 7.000 habitantes, Guernica recebia seus visitantes e comerciantes.²⁵⁶ No dia 27 de abril de 1937, o jornal *Times* de Londres relata a tragédia da seguinte maneira:

Guernica, a cidade mais antiga dos bascos e o centro de suas tradições culturais, foi completamente destruída ontem à tarde por incursões aéreas dos insurgentes. O bombardeio dessa cidade aberta muito longe das linhas de combate durou precisamente três horas e quinze minutos, durante as quais uma poderosa frota de aviões consistente de três modelos alemães, bombardeiros Junkers e Heinkel e caças Heinkel, não cessou de descarregar sobre a cidade bombas de 1000 libras abaixo e, calcula-se, mais de 3.000 projéteis incendiários de alumínio de duas libras. Os caças, entretanto, voavam rasantes partindo do centro da cidade para metralhar aqueles da população civil que haviam se refugiado nos campos. Toda Guernica logo estava em chamas exceto a histórica Casa de Juntas com seus ricos arquivos da raça basca, onde o antigo parlamento basco usava para se reunir.²⁵⁷

George Steer, o autor do artigo, escreve que Guernica não era um objetivo militar. O bombardeamento tinha como objetivo desmoralizar a população civil e

²⁵⁵ Cerqueira, J. F. D. *op. cit.*, p.22-3.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.31.

²⁵⁷ Steer, G. *Bombing of Guernica: original Times report from 1937*. Disponível em: <<http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/europe/article709301.ece>> Acesso em: 14 de julho de 2009.

destruir o berço da raça basca.²⁵⁸ Afinal, o que se poderiam considerar alvos militares, a fábrica de munições e a ponte que levaria os soldados republicanos à última linha de defesa em torno de Bilbao, ficaram intactos.

Vivendo em Paris, tudo indica que Picasso teve notícias do acontecimento por meio dos jornais e em 1º de maio se tem registro dos primeiros desenhos referentes à obra *Guernica*.²⁵⁹ O quadro em óleo sobre tela tem proporções enormes, sendo 776,7 centímetros de comprimento por 349,3 centímetros de largura.²⁶⁰ No início de junho a tela foi finalizada, mas não se sabe se esta era a vontade do pintor ou se foi dada como acabada devido à aproximação da exposição. Sabemos que, diferentemente de seus demais trabalhos, Picasso não datou *Guernica*, o que pode ser um indício de sua incompletude, mas também de seu caráter atemporal.

Picasso considerou a obra patrimônio nacional da Espanha, mas só permitiu que a obra fosse para lá após a ditadura de Franco, quando o governo republicano fosse restaurado. Após ser exposta na Exposição Internacional de Paris, *Guernica* passou pela Noruega, Suécia, Dinamarca e Inglaterra. Em 1939 a obra refugiou-se no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, onde permaneceu até 1981. Durante esses anos de exílio, a obra percorreu as cidades americanas Filadélfia, Cincinnati, Cleveland e Minneapolis. Também veio para o Brasil, foi para a Itália, para França, para Alemanha, para a Bélgica e para Holanda.²⁶¹ No Brasil, *Guernica* foi exposta na II Bienal de São Paulo,

²⁵⁸ *Id.*

²⁵⁹ Palau i Fabre, J. *El Guernica de Picasso*. Barcelona: Editorial Blume, 1979, p.14.

²⁶⁰ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Colección Permanente. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obras/guernica.html>> Acesso em: 14 de julho de 2009.

²⁶¹ Cerqueira, J. F. D. *op. cit.*, p.38-9.

realizada em 1953, com permissão de Picasso graças ao pedido do brasileiro Cícero Dias, que se tornara seu amigo no mesmo ano em que a obra havia sido realizada.²⁶²

Em 1975, com a morte do general Franco, o rei Juan Carlos ascende ao trono. Com a monarquia, considerava-se que a democracia ainda não estava totalmente consolidada. Em 1977 ocorreram as eleições livres e se instaurou a monarquia parlamentar. No dia 23 de fevereiro de 1981, a tentativa de um novo golpe de estado planejado por membros das forças armadas e da guarda civil irrompeu no congresso dos deputados em meio à votação de Leopoldo Calvo Sotelo para novo presidente do governo. No entanto, o rei interveio em uma mensagem à televisão e determinou que os militares se retirassem. Estes se renderam no dia seguinte. O rei determinou que a ordem constitucional fosse mantida e se colocou contra as ações que interrompessem o processo democrático que a constituição votada pelo povo espanhol determinara. Portanto, o fracasso do golpe de 1981 contribuiu para a definitiva consolidação da democracia no país.²⁶³ É nesse ano que *Guernica* vai para a Espanha. Após uma acirrada disputa entre as cidades de Guernica, Madri, Barcelona, Málaga e Horta De Ebro, a obra é destinada ao Museu do Prado, em Madri. Posteriormente, em 1992, a obra é transferida para o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, onde se encontra atualmente e de onde nunca mais saiu.²⁶⁴

²⁶² Alambert, F. *Guernica, um milagre no Brasil*. Revista de História da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1709>> Acesso em 21 de agosto de 2009.

²⁶³ Radio Televisión Española. 23-F: *Radiografía del golpe, reportaje de "Informe Semanal" (2001)*. Disponível em: <<http://www.rtve.es/mediateca/videos/20080202/23-f-radiografia-del-golpe-reportaje-informe-semanal-2001/397428.shtml>> Acesso em 21 de Agosto de 2009.

²⁶⁴ Cerqueira, J. F. D. *op. cit.*, p.39-40.

3. Descrição da obra

Apesar de ter como inspiração, ou segundo Arnheim como catalisador para a invenção criativa,²⁶⁵ o massacre de Guernica, a pintura ganha uma dimensão simbólica capaz de atravessar épocas e lugares. À parte toda a discussão política que envolve o ataque à Guernica, Picasso não retratou o episódio de forma direta, pois não vemos o ataque aéreo propriamente dito. Ele se usou de símbolos universalmente acessíveis e transformou *Guernica* em um quadro que fala do sofrimento e da dor diante da impossibilidade de lutar. Cerqueira vai de encontro a essa idéia ao dizer que Picasso “opta pela linguagem simbólica, acessível aos menos cultos, mas encerrando uma pluralidade de significados que se renovam e complexificam após cada nova etapa de investigação. Em vez de referências diretas à Guerra Civil da Espanha, ao povo basco, aos republicanos e aos nacionalistas, são utilizados símbolos universais, capazes de representar qualquer conflito, da destruição e do sofrimento”.²⁶⁶ Dupuis-Labbé ressalta que ao reunir temas de suas obras anteriores, em *Guernica* Picasso lhes dá dramaticidade, mas os desprove de qualquer narrativa. “Cada figura, humana ou animal, leva uma carga simbólica de uma tal força que Guernica torna-se emblemática da dor humana, denunciadora da barbárie da qual sofrem as vítimas da guerra da Espanha, mas também da barbárie de todas as épocas e de todos os lugares da história humana”.²⁶⁷

Arnheim trata os objetos de Picasso enquanto símbolos por serem formas expressivas de uma obra de arte. “Toda expressão comunica a posse de certas propriedades, e todas as propriedades são genéricas, não particulares. Sobre estas propriedades genéricas dirigimos nosso enfoque quando tratamos de um objeto como

²⁶⁵ Arnheim, R. *El “Guernica” de Picasso: Génesis de una pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p.29.

²⁶⁶ Cerqueira, J. F. D., *op. cit.*, p.58-9.

²⁶⁷ Dupuis-Labbé, D. *op. cit.*

obra de arte, e nesse sentido, a *Guernica* é como a arte de qualquer outro período”.²⁶⁸ As figuras são portadoras de significados e possuem categoria de realidade, tendo o pintor que desmaterializar cada objeto e romper a continuidade do espaço físico.²⁶⁹ Por isso, o tamanho em que são representadas as figuras, bem como o lugar que ocupam na cena e aquilo que expressam altera o simbolismo que carregam. Segundo Arnheim, “ambos os níveis de realidade – o das forças psíquicas e o da crônica histórica – reverberam na pintura e enriquecem os sobre-tons de seu significado”. Por meio do artifício simbólico, Picasso condensou o acontecimento no tempo e no espaço.²⁷⁰

Dois trabalhos anteriores à *Guernica*, *Minotauromaquia* de 1935 e *Sueño y mentira de Franco* de 1937, são geralmente associados à *Guernica* porque trazem alguns aspectos semelhantes. A primeira traz alguns elementos que encontramos em *Guernica*, como o minotauro que podemos associar ao touro, o cavalo, a figura feminina que carrega a luz, o pássaro e a flor. A segunda traz o tema da guerra civil, ridicularizando Franco, e foi iniciada antes de *Guernica* e finalizada posteriormente, datada da seguinte maneira: 8 de janeiro de 1937 - 7 de junho de 37. Ramírez sugere que *Guernica* poderia ser o 13º quadro de *Sueño y Mentira de Franco* que possuiria, segundo ele, uma clara estrutura narrativa e coerência argumental.²⁷¹ Devemos levar em conta que os mesmos elementos podem ter representações diferentes em cada pintura, pois o pintor apenas se utiliza do mesmo arsenal para compor e representar aquilo que deseja. Por isso, trataremos propriamente da representação que cada figura adquire em *Guernica*, deixando suas possíveis significações em outras obras de lado.

Arnheim ressalta que o inimigo não está retratado, pois não vemos os aviões causadores do ataque e nem sequer o general Franco, como acontece em *Sueño y*

²⁶⁸ Arnheim, R. *op. cit.*, p.32.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.33.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.30.

²⁷¹ Ramírez, J A. *Guernica*. Madri: Electa, 1999, p.31-2.

mentira de Franco. “Não há este antagonismo dualista em *Guernica*, o que impede que o mural seja um manifesto político. Descreve os efeitos de uma brutalidade que descarrega seus golpes de parte alguma; fala de sofrimento e de esperança”.²⁷² A esperança muitas vezes é associada à flor na mão do guerreiro, à ferradura da pata do cavalo e à luz da lamparina.²⁷³ Arnheim acrescenta que *Guernica* retrata uma variedade de reações diante da agressão e relaciona a contingência da violação brutal com a inviolável persistência do espírito da Espanha. “O mural é um intricado tecido de pensamentos, não um mero lamento”.²⁷⁴

Cores de jornal podem ter influenciado Picasso a pintar em branco e preto. No entanto, Ramírez adverte que Picasso já vinha realizando obras nessas cores. Além disso, o cinema da época também era em branco e preto, assim como *Sueño y mentira de Franco*.²⁷⁵ A obscuridade do preto é quebrada pela luminosidade proveniente das luzes e das figuras representadas. Podemos pensar que essas partes claras e escuras aludem ao clarão e à escuridão provocados pelo ataque. Cerqueira descreve o seguinte: “Como uma desordenada sinfonia cacofônica, a luz de *Guernica* ricocheteia em todas as direções imitando os violentos clarões provocados pelas explosões das bombas”.²⁷⁶ Para Arnheim, o preto e branco tornam a pintura mais abstrata, menos substancial materialmente, sendo a representação de uma idéia. A imagem fica reduzida a formas expressivas, que são mais interpretativas do que narrativas. A monocromia cria uma uniformidade que reduz todos os acontecimentos ao contraste dramático entre luz e

²⁷² Arnheim, R. *op. cit.*, p.32.

²⁷³ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, *op. cit.*

²⁷⁴ Arnheim, R. *op. cit.*, p.58.

²⁷⁵ Ramírez, J. A. *op. cit.*, p.45-6.

²⁷⁶ Cerqueira, J. F. D. *op. cit.*, p.43.

obscuridade, fazendo com que todas as figuras sejam aspectos complementares de um mesmo e único tema.²⁷⁷

O fato de o comprimento do quadro ser um pouco mais que o dobro da largura, faz com que o espectador tenha que percorrê-lo com seu olhar. Usualmente, o olhar caminha da esquerda para a direita (ao menos nas culturas em que a leitura se dá nessa mesma direção), fazendo com que a cena transcorra de forma rápida, pois os elementos do quadro estão voltados para a esquerda. Se os personagens estivessem voltados para a direita, o espectador caminharia junto com eles. No entanto, nosso olhar vai no sentido contrário, dando uma impressão de um acontecimento em seqüência que se desenvolve diante dos nossos olhos. Mas cada elemento também requer o olhar: o touro, pelo fato dos demais elementos se dirigirem a ele; a cena de devastação, que está representada no triângulo central; e a mulher que cai, em oposição ao touro. O tema é representado em toda a tela, não há começo, meio e fim. O quadro demanda que o espectador vagueie com seu olhar, de forma livre, indo e vindo através de seus elementos.

O quadro é composto por nove figuras, sendo quatro mulheres, uma criança, um guerreiro, um touro, um cavalo e um pássaro. O que se vê, sobretudo, é a reação dessas figuras, que denotam sofrimento, dor, horror e, também, esperança. As mulheres estão retratadas em ação, pois correm, gritam, caem e fogem. “As mulheres fazem de Guernica a imagem de uma humanidade inocente e indefesa convertida em vítima”.²⁷⁸ O pássaro também expressa movimento em seu grito e o cavalo parece movimentar-se em um gesto de reação muito forte. O guerreiro, que é meio homem e meio estátua, está imóvel, assim como o touro e a criança morta. Arnheim sugere que a escolha dos animais para representar sentimentos humanos se deve à expressão externa de suas

²⁷⁷ Arnheim, R. *op. cit.*, p.37-8.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.31.

formas corpóreas e de seus movimentos.²⁷⁹ Além dessas figuras, temos uma lâmpada-sol-olho que paira sobre a cena, a lamparina, que ilumina o centro do quadro e forma o ápice de um triângulo, e as flores na mão do guerreiro. Há outros elementos retratados, que são a mesa na qual está o pássaro, chamas, fachadas de casas, janelas, telhados e o chão azulejado. Traçando um panorama geral da cena, Cerqueira analisa que as mulheres assumem o comando da ação com seus gestos e movimentos, estando sujeitas a vários tipos de sofrimentos. Já os elementos masculinos, mais estáveis, representam figuras antitéticas: a solidez do touro, que alude à invulnerabilidade da nação espanhola, e a fragilidade do guerreiro, que alude à desproteção dos seus habitantes diante da guerra.²⁸⁰

Ramírez²⁸¹ observa uma diferença no desenho dos olhos dos personagens, atrelando cada estilo a um estado sentimental. O autor descreve que os olhos do touro e do guerreiro são ovais com os extremos apontados. Ramírez não relaciona esse formato do olho a nenhum sentimento, mas esses personagens parecem estar absortos em um sentimento de indignação, que os mantêm de olhos bem abertos. A mulher que cai e a mulher com o filho nos braços possuem olhos em forma de lágrima, que expressam o sofrimento feminino. O cavalo, a mulher que corre e a portadora da luz têm olhos arredondados, que denotam surpresa dolorida. Cabe acrescentar que a mulher portadora da luz e a mulher que corre parecem expressar também curiosidade diante do espanto, incrédulas daquilo que vêem. Já o cavalo é surpreendido por um sentimento agonizante de dor e revolta se analisarmos sua posição corporal. Ramírez também ressalta que as línguas pontiagudas expressam o mais alto nível de dor visceral, que aparecem

²⁷⁹ *Ibid.*, p.62.

²⁸⁰ Cerqueira, J. F. D., *op. cit.*, p.45.

²⁸¹ Ramírez, J. A. *op. cit.*, p.54.

principalmente na mulher com o filho nos braços e no cavalo.²⁸² No entanto, há outros aspectos que auxiliam nessa representação do sentimento. “O movimento e os efeitos dramáticos são produzidos pelo estiramento tenso dos membros, pela expressão dos olhos e das bocas e pelas línguas afiadas. O lado direito possui maior dinamismo, devido às diversas reações das três mulheres, que o lado esquerdo, onde estão colocadas duas personagens mortas e um touro imóvel”.²⁸³

Touro e Cavalo

O cavalo, figura central da cena, aborda o tema da lamentação e deixa claro o sentimento de sofrimento orgânico.²⁸⁴ O animal possui uma ferida aberta em forma de losango e está com uma espécie de lança cravada em seu corpo. Tentando se equilibrar em suas patas, dirige seu grito ao touro, que aparece numa posição estável e firme, com suas orelhas em estado de atenção e com sua calda eloqüente. Seu olhar se dirige ao infinito, ao espectador. Para Arnheim, o touro está ausente da cena, como denota seu olhar para o horizonte, desviando das vítimas. Assim como a árvore de Guernica e a Casa de Juntas que resistiram ao ataque, o touro se manteve em pé, representando a imagem imperturbável da Espanha.²⁸⁵ “Em *Guernica* parece que ninguém se salva, tudo é destruição cega, exceto, quem sabe, o touro, que deveria ser, em circunstâncias normais, o objeto do sacrifício ritual”.²⁸⁶

O touro é a figura dominante e com exceção da mulher que cai à direita, que está em oposição simétrica ao touro, as demais figuras se dirigem a ele. O animal parece não ser afetado, mas seu rabo como que em chamas denota seu furor passional. Para

²⁸² *Ibid.*, p.56-7.

²⁸³ Cerqueira, J. F. D. *op. cit.*, p.45.

²⁸⁴ Arnheim, R. *op. cit.*, p.11.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.36.

²⁸⁶ Ramírez, J. A. *op. cit.*, p.59.

Arnheim,²⁸⁷ o touro se mantém imperturbável e vigilante, um monumento de sobrevivência, e para Cerqueira,²⁸⁸ permanece sereno e equilibrado, o que pode expressar sua resistência.

Diversos autores que analisaram *Guernica* se empenharam em compreender, sobretudo, o significado do touro e do cavalo, tentando desvendar o que esses animais estariam ali representando. No entanto, tais tentativas podem ser muito arbitrárias e imparciais ou estar fundadas em elementos que vão além da apreciação desse quadro, abordando assuntos da vida pessoal do artista. Mesmo assim, cabe reproduzir algumas dessas leituras para analisarmos a profundidade e o alcance que tal obra alcançou.

Percebemos que mesmo em curtos relatos a respeito de *Guernica*, as figuras do touro e do cavalo são sempre mencionadas. No catálogo que acompanhou a exposição em comemoração ao centenário do nascimento de Picasso realizada no Rio de Janeiro, o touro, segundo o autor, no seu mutismo e na sua indiferença que denotam desprezo, é associado ao mal, ao fascismo, enquanto que o cavalo é associado ao bem, ao povo espanhol.²⁸⁹ Para Carsten-Peter Warncke, o cavalo são as pessoas sofrendo, enquanto que o touro são as pessoas triunfantes, mas ambos são vítimas de agressão e violência destrutiva, assim como todas as figuras representadas em *Guernica*.²⁹⁰ Para Arnheim, o cavalo também é o representante do povo enquanto vítima e o touro é a imagem imperturbável da Espanha, que encarna uma imagem de resistência.²⁹¹ Arnheim cita Larrea, que vai em sentido contrário ao dizer que o touro é o símbolo do povo e o

²⁸⁷ Arnheim, R. *op. cit.*, p.140.

²⁸⁸ Cerqueira, J. F. D. *op. cit.*, p.44.

²⁸⁹ Morais, F. *Guernica: grito e estrutura*. In: Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). *Pablo, Pablo!* (Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Picasso). Rio de Janeiro, 1981, sem página

²⁹⁰ Warncke, C-P. *Pablo Picasso*. Disponível em: <http://www.all-art.org/art_20th_century/picasso11.html> Acesso em: em 14 de julho de 2009.

²⁹¹ Palau i Fabre, J. *op. cit.*, p.18.

cavalo, com seus deprimentes traços, representa a Espanha nacionalista, o fascismo.²⁹²

Ramírez afirma que no estudo de composição para *Guernica*, o touro orgulhoso e desafiador, erguido como se não fosse afetado pela tragédia diante dele, simboliza o povo espanhol, ao qual a agressão fascista não poderá subjugar.²⁹³ As demais figuras também seriam o povo espanhol, vítima da tragédia, incluindo o cavalo, que em sua visão é uma égua pelo fato de dar à luz Pegaso nos estudos preparatórios para a obra.

Analisando os rascunhos prévios, Palau i Fabre evidencia que inicialmente o touro representava a força nobre e o cavalo era o elemento caduco. Posteriormente, o touro ganha um ar mais sereno e passa a uma expressão de indignação. Muitas vezes o touro é associado a um auto-retrato de Picasso e em outras é associado ao Minotauro.²⁹⁴ Ao acompanhar todo o desenvolvimento das figuras do touro e do cavalo nos desenhos realizados, Palau i Fabre finaliza por dizer o seguinte:

Então, do mesmo modo que o touro ao deixar de ser Minotauro deixa de ser um símbolo unilateral – o povo espanhol –, o cavalo deixa também de ser um símbolo unilateral – o do franquismo –, e um e outro se convertem no que realmente são, um touro e um cavalo, ambos vítimas de uma mesma atrocidade, tanto aqui como na corrida de touros.²⁹⁵

Palau i Fabre desenvolve o tema trazendo as resposta de Picasso acerca daquilo que representaria o touro e o cavalo. Em uma entrevista a Gerome Seckler em 1945, Picasso havia dito que o touro representava a brutalidade e o cavalo, o povo. Já em outra entrevista, dada a Juan Larrea, Picasso afirma ser óbvio que o cavalo representa o franquismo. Mas questionado se este não representava o povo, como havia dito antes, Picasso responde que o cavalo continua a representar o povo dado que uma parte da

²⁹² Arnheim, R. *op. cit.*, p.35.

²⁹³ Ramírez, J. A. *op. cit.*, p.40.

²⁹⁴ Palau i Fabre, J. *op. cit.*, p.47-59.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.66.

Espanha estava com Franco.²⁹⁶ No entanto, Picasso acaba com essa discussão ao dizer que o touro é um touro e o cavalo é um cavalo, assim como o passarinho é um passarinho. Afinal, diz ele, não é preciso que o pintor crie esses símbolos, pois melhor seria escrever o que querem dizer ao invés de pintá-los. Cabe ao público, aos espectadores, ver no cavalo, no touro, símbolos que interpretem como queiram.²⁹⁷

As mulheres

Enquanto representantes do sofrimento humano, as mulheres aparecem em um estado puramente instintivo de medo, desespero e admiração. São retratadas com os peitos de fora, o que não só enfatiza serem de fato figuras femininas, como evidencia o caráter brutal do ataque.

A mulher em chamas é a vítima mais solitária, acometida pela desgraça, seus peitos para o alto denotam uma queda em meio às chamas. A mulher que foge, arrastando-se sobre seu joelho, caminha em direção à cena, mas se mantém incrédula diante daquilo que vê. E é outra figura feminina, aquela que porta a luz que ilumina a cena, que permite que tamanha barbárie seja vista, evocando o caráter de realidade do ataque. Arnheim a encara como uma testemunha,²⁹⁸ enquanto que Moraes sugere que ela busca um caminho, uma saída.²⁹⁹ Já para Palau i Fabre, a mulher portadora da luz representa a inteligência que quer iluminar o povo espanhol.³⁰⁰

Arnheim sugere que a dor da mãe com o filho nos braços vem qualificada por sua relação com o touro e o lamento do cavalo adquire uma conotação de apelação e

²⁹⁶ *Ibid.*, p.20-1.

²⁹⁷ Larrea, J. *Guernica*. Cuadernos para El Diálogo. Madrid, 1977. *Apud*: Palau i Fabre, J. *op. cit.*, p.22.

²⁹⁸ Arnheim, R. *op. cit.*, p.42.

²⁹⁹ Moraes, F. In: FUNARTE, *op. cit.*, sem página.

³⁰⁰ Palau i Fabre, J. *op. cit.*, p.18.

expectativa.³⁰¹ O touro pode representar o elemento paterno em função de seus testículos e da proteção que dá à mãe com o filho, formando com eles um grupo familiar.³⁰² A cabeça do filho, totalmente invertida, retrata a imobilidade final. O grito da mãe é um grito que alcança o máximo e que nada poderá interromper em nenhum momento.³⁰³

Guerreiro

O guerreiro, que alude a uma estátua devido à falta de espontaneidade humana, traz a dimensão militar e histórica do acontecimento, mas também representa a morte. Sua boca aberta é uma apelação silenciosa diante da morte, um chamado da morte.³⁰⁴ Sua arma arcaica denota a desproporção do ataque contra civis desarmados. Na mão do guerreiro a flor triunfa sobre a morte, um símbolo de esperança que afirma a capacidade dos espanhóis superarem a catástrofe.³⁰⁵

Pássaro

O passarinho pousado sobre a mesa, com sua asa quebrada, também é vítima da desgraça e se usa do grito para expressar a sua dor. Muitas vezes é visto como uma pomba, associada ao símbolo da paz. No entanto, Picasso diz ser apenas um passarinho, conforme ressaltado anteriormente.

Lâmpada-sol-olho

³⁰¹ Arnheim, R. *op. cit.*, p.150.

³⁰² *Ibid.*, p.108.

³⁰³ *Ibid.*, p.98.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.118.

³⁰⁵ Cerqueira, J. F. D. *op. cit.*, p.50.

Há uma forte ambigüidade nesta figura, que ora é encarada como impotente, ora como irradiante. Para Arnheim, a lâmpada-sol-olho é impotente, pois parece não iluminar e não esquentar nada. Seria um símbolo de consciência, de um mundo informado, mas não comprometido.³⁰⁶ Moraes sugere que essa lâmpada “ostensiva” teria a função de mostrar os tempos obscuros que se anunciavam.³⁰⁷ Para Barata, a luz monumental e irradiante é a luz da verdade a esclarecer a tragédia aos espectadores, especificamente àqueles da exposição da Paris.³⁰⁸

4. Apreciação da obra

Para Palau i Fabre, a primeira impressão que *Guernica* produz é de cegueira.

Guernica nos cega, nos aturde. Não a vemos. Não sabemos até onde levar a visão, até onde dirigir nossa atenção, porque tudo no-la solicita ao mesmo tempo. (...) O excesso da descarga é um impedimento para nossa visão das coisas, porque nossos olhos não estão acostumados àquela intensidade luminosa. Por outro lado, esta simultaneidade que o quadro exige se opõe à análise e até à contemplação. *Guernica* não quer ser contemplado. Picasso rompe aqui com a idéia tradicional da contemplação da obra de arte.³⁰⁹

De acordo com o autor, Picasso não quer que a obra seja contemplada porque quer que participemos dela. Portanto, a obra quer exercer uma ação no espectador, exigindo sua participação. O espectador não é levado imediatamente para uma história, mas se transforma em um observador participante, desalojado de sua comodidade diante da obra.³¹⁰

³⁰⁶ Arnheim, R. *op. cit.*, p.32.

³⁰⁷ Moraes, F. In: FUNARTE, *op. cit.*, sem página.

³⁰⁸ Barata, M. *Guernica e a influência de Picasso no Brasil*. In: FUNARTE, *op. cit.*, sem página.

³⁰⁹ Palau i Fabre, J. *op. cit.*, p.40-1.

³¹⁰ *Ibid.*, p.41.

Isso é corroborado pelo fato de *Guernica* ser uma obra essencialmente ambígua, pois a maneira como Picasso retrata os personagens, simultaneamente de frente e de perfil, desenhando cada olho em uma posição, faz com que o espectador perca a referência com a qual está acostumado. Arnheim acredita que esse desvio da referência obtém um efeito opressor resultante do esforço do observador para reconciliar os dois aspectos em uma imagem.³¹¹ Esse aspecto gera uma inquietação devido à indefinição que produz, o que faz com que o espectador busque outros pontos de vista. Os corpos alongados e deformados também solicitam ao observador sua captação daquilo que expressam.

Além disso, os personagens são retratados numa espécie de interior-exterior que não se delimita. Ao mesmo tempo em que os quatros cantos do interior de uma casa são delineados, o telhado e as fachadas retratam o exterior. Isso deixa a impressão de uma passagem entre as casas e as ruas, um movimento exacerbado daqueles que fogem sem saber para onde ir. A luminosidade também não define se é dia ou se é noite. A própria lâmpada-sol-olho atesta a ambigüidade de uma luz elétrica, interna e artificial, e da luz solar, externa e natural.

Picasso manipula os opostos gerando níveis de percepção da realidade paralelos, que induzem no espectador a sensação de presenciar situações temporais indefiníveis e de ocupar diferentes localizações no espaço. Por outro lado, a descontinuidade espacial gerada por inúmeros artifícios geométricos e luminosos obriga-nos a saltar de imagem para imagem, em constante ziguezague, para acompanhar a dinâmica do conjunto e, ao mesmo tempo, determo-nos nos inúmeros pormenores para assimilar a múltipla informação existente.³¹²

Portanto, o espectador se defronta com a obra, ele é arrebatado pelas suas informações e é convocado a dar algum sentido para isso que o capta. Barata, por

³¹¹ Arnheim, R. *op. cit.*, p.76.

³¹² Cerqueira, J. F. D. *op. cit.*, p.44.

exemplo, vai ao extremo ao afirmar que a composição geral no espaço da obra cria uma visão de sonho terrificante, levando os visitantes da exposição de Paris ao pesadelo da guerra.³¹³

5. Uma apreciação pessoal de *Guernica*

A leitura que diversos autores fazem sobre *Guernica* deixa claro o empenho em descobrir ou em querer dar um sentido à obra. Mesmo que ela já traga em seu título aquilo que deseja retratar, isso não é realizado de forma evidente, deixando aberto o caminho para interpretações. Sabemos que os elementos ali representados sofrem, são vítimas do ataque. Mas por que um cavalo, um touro, o que essas figuras estariam ali representando? Em busca de respostas, muitos se aventuram a decifrar a obra e o fazem de acordo com aquilo em que suas pesquisas se baseiam, carregadas de suposições e convicções. Considero arriscado generalizar uma determinada análise como sendo uma verdade sobre a obra. Tais análises podem servir para nortear uma apreciação, fazendo com que o leitor analise cada elemento e possa construir seus argumentos acerca daquilo que é proposto. *Guernica* é uma obra complexa, que demanda que o espectador se coloque diante dela aberto para apreciar e experienciar, caso contrário, será apenas um registro visual, mas não uma apreciação. O espectador não terá em sua frente uma obra narrativa, na qual se pode apreender os fatos e compreender seu sentido. É uma obra que requer que o espectador se coloque, percorrendo toda a sua tela para buscar uma significação disso que vê, mesmo que esta seja puramente pessoal.

É com essa proposta que descrevo a minha vivência diante e em decorrência de *Guernica*, fazendo notar a amplitude que a contemplação da obra pode gerar. Buscando

³¹³ Barata, M. In: FUNARTE, *op. cit.*, sem página.

um viés diferente daqueles autores que se debruçam somente na gênese da pintura, ou na história pessoal do artista, proponho acompanharmos o relato de uma apreciação de *Guernica*, com seus conseqüentes desdobramentos e seus efeitos psíquicos sobre o espectador. Trata-se de uma vivência pessoal, relatada em primeira pessoa.

Diante de *Guernica* de Picasso, uma exclamação: “Nossa, é muito lindo!” Internamente uma exaltação de euforia que parecia sem razão. Ao redor, os demais espectadores pareciam olhar, sem nada sentir. Esse arrebatamento suscitado pela apreciação da obra foi sentido como algo infantil, dado sua irracionalidade. Olhar toda a obra era difícil. Ora se olhava o quadro como um todo, ora se olhava cada elemento, passos para lá, passos para cá e a cada passo ainda havia algo para ser visto. Mas havia uma fixação no touro, seu olhar parecia ir para além do quadro e fitar o espectador na condição de súplica, dizendo àqueles que ali se encontravam: “vejam o que está acontecendo!” Como que querendo repartir o sentimento de indignação, abrir os olhos de todos. E então, somos levados a ver o que de fato está ocorrendo e nos deparamos com intensos estados de sofrimentos e vemos que aquele lindo quadro retrata algo tenebroso e causa repulsa ao se pensar que tem fundamento em um acontecimento real.

Mas como explicar esse sentimento de euforia em relação ao que é retratado na obra, pessoas sofrendo, morrendo, demonstrando o pavor ocasionado por um ataque e eu ali, radiante diante da obra. Algo de muito familiar foi vivenciado nesse encontro com o horror (*Unheimlich?*). As figuras representadas em *Guernica* parecem não compreender o que se passa e mesmo usando uma linguagem universal, o grito, a dor não foi suprimida, restando a revolta e a agressividade diante de tamanho massacre.

Onde não havia palavras capazes de serem traduzidas, ficou o sentimento estancado. Para mim, a arte sempre representou uma saída para expressar aquilo que não era posto em palavras. Diante de *Guernica* algumas coisas faziam sentido. A

satisfação em dar vazão a todas essas palavras não ditas era vivenciada na arte. O grito entalado na garganta tinha seu lugar em *Guernica*.

Guernica representa uma história marcada pelo trauma, pelo medo, pelo grito do qual nenhuma palavra restou. O sentimento que a obra desperta está relacionado com a percepção de que onde não havia palavras poderia haver a expressão desse sentimento. Pude vivenciar toda essa explosão de sentimentos ali, diante de uma obra enorme que retratava o sentimento humano de uma forma extremamente visceral e que era pictórica – sem palavras. A contemplação dessa obra trouxe à tona a importância que a arte teve em toda a minha história. Do quanto ela esteve atrelada ao emocionar-se, ao entregar-se. Um sentimento suscitado pela obra e que faz com que o psiquismo se mova diante dela. Um sentimento que se dá diante do inesperado por desalojar o espectador, fazendo confluir variadas percepções e interpretações. Um sentimento que mobiliza o espectador e abre para novas possibilidades de dar vazão ao furor interno.

Nesse relato fica evidente que o touro é percebido enquanto representante da Espanha, que se esforça por aclamar a atenção de todos. Os demais personagens são as vítimas e retratam o caos, o sofrimento e a destruição. Voltam seus olhares para o touro, buscando resposta naquele que representa o seu país. No instante da apreciação da obra, o que fica é o sentimento de arrebatamento, pois a obra provoca uma abertura que tira o chão. É como ter um “branco” durante uma fala que, imediatamente, nada vem à mente. Com isso, fica aberta toda sorte de simbolização possibilitada pela obra. Posteriormente, ela parece produzir um efeito de *insight* ao mobilizar conteúdos psíquicos em busca de um sentido.

Portanto, essa vivência impactante se desdobrou em uma busca de realojar todo esse sentimento, buscando compreender o que o motivou. Também reverberou na

análise, que abriu caminhos para se pensar nesse processo. Por fim, desencadeou a presente produção teórica.

CAPÍTULO IV: APRECIÇÃO E SUBLIMAÇÃO

Ao falar sobre o arrebatamento vivenciado pelo espectador diante da obra, Ada Morgenstern se reporta à captura que se dá em dois tempos: desconstrução e reconstrução. A autora se refere à análise que Birman faz da experiência de leitura³¹⁴ e associa o primeiro momento, o da desconstrução, a uma dimensão irruptiva por desarticular os sentidos instituídos e decodificados. Podemos pensar que a sublimação se abre ao espectador na medida em que a captura ocorre, tendo o desejo como o elemento disparador desse processo. Ada afirma que é o desejo que servirá como disparador e como articulador da atitude reflexiva em busca de novos sentidos.

Pois diante desse desconcerto que uma obra de arte pode promover, diante dessa surpresa, o sujeito é atingido em sua rede de significações, em sua rede de desejos, cujo fluxo e continuidade se vêem interrompidos. Estamos, portanto, diante de uma alteração de ritmo, diante de uma disrupção que de alguma forma convoca o sujeito a buscar uma recuperação. Um desejo de retomar o equilíbrio – algum equilíbrio, já que é impossível retomar o equilíbrio anterior ao desconcerto. Desse modo, o desejo, *tocado* por essa descontinuidade, se põe em movimento, um movimento em busca de algum novo arranjo.³¹⁵

Aqui estaria delineado o aspecto da criação do novo contido na sublimação. A obra que captura o espectador o coloca diante de uma mobilização pulsional, um momento de desconstrução, que busca o novo como uma forma de reconstrução. Podemos pensar que se esse segundo momento não transcorresse, o espectador se veria tomado pelo desprazer, pois estaria num estado de desarticulação promovido pela irrupção pulsional. Portanto, a captura demanda um segundo momento para que o

³¹⁴ Ver: Birman, J. *Por uma estilística da existência: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte*. São Paulo: Editora 34, 1996.

³¹⁵ Morgenstern, A. *Perseu, Medusa e Camille Claudel: sobre a experiência de captura estética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p.37.

sujeito possa restabelecer o equilíbrio. A sublimação, ao considerar tanto a apreciação quanto a criação, possibilita a realização desses dois momentos.

Pensar na sublimação a partir das fantasias pode ser uma forma de encontrar um caminho, buscando compreender como o desejo estaria aí articulado. Em *Escritores Criativos e Devaneio*, as fantasias, os devaneios dos adultos, surgem como um substituto do brincar infantil. Para Freud, toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória e, portanto, a sua força motivadora são os desejos insatisfeitos.³¹⁶ Freud apresenta a fantasia em três tempos: a impressão atual, capaz de despertar desejos, faz com que o sujeito retroceda à lembrança de uma experiência anterior na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação que se refere à realização desse desejo. Assim, “o desejo utiliza uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro futuro”.³¹⁷ Freud diz que a irrealidade do mundo imaginativo do escritor pode proporcionar prazer como jogo de fantasia onde haveria desprazer caso fosse real. Do mesmo modo, excitamentos penosos se tornariam fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra do escritor.³¹⁸

O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de *prêmio de estímulo* ou de *prazer preliminar* ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma liberação de tensões em nossas mentes.³¹⁹

³¹⁶ Freud, S. (1908[1907]). *Escritores criativos e devaneio*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v.IX, p.151-2.

³¹⁷ *Ibid.*, p.153.

³¹⁸ *Ibid.*, p.150.

³¹⁹ *Ibid.*, p.158.

Esse funcionamento também é descrito no texto de Freud dedicado à piada, Witz, ao qual nos referimos ao abordar a vivência de satisfação. Tanto no escritor quanto na piada, a origem está nas fontes infantis de prazer, pois preservam um modo infantil de pensamento, o brincar e os jogos de palavras infantis.³²⁰ A piada é um meio através do qual as fantasias inconscientes podem se manifestar. Por meio de alusões e de forma indireta, são ditas coisas que a censura bloquearia caso fossem pronunciadas abertamente. Portanto, ao gratificar intenções proibidas, o prazer advém de uma economia de um dispêndio psíquico que era necessário para manter a inibição, equivalendo ao levantamento do recalque.³²¹ No caso do ouvinte da piada, a hipótese freudiana é de que uma certa carga de energia psíquica se torna livre e pode encontrar uma descarga, que é sentida como prazer devido ao rebaixamento das tensões, desencadeando a risada.³²²

No entanto, Mezan ressalta que a teoria do prazer do ponto de vista econômico não dá conta de explicar o que ocorre no circuito do prazer. No prazer preliminar, que precede a descarga ou o prazer final, a tensão, sobretudo em relação ao ato sexual, é vivida como prazer.³²³ Segundo Mezan, somente em 1924,³²⁴ Freud conclui que o prazer deve ser associado ao aspecto qualitativo, o qual não é claramente definido. Traçando um paralelo com a obra de Monique Schneider,³²⁵ Mezan propõe que esse aspecto qualitativo está relacionado ao ativo, ao receptivo, que promove a abertura a experiências inesperadas de contato com o outro, com o objeto.³²⁶ É dessa maneira que

³²⁰ Mezan, R. *A “Ilha dos Tesouros”: relendo A piada e sua relação com o inconsciente*. In: Kupermann, D. e Slavutzky, A. (org.). *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.162.

³²¹ *Ibid.*, p.147-8.

³²² *Ibid.*, p.156.

³²³ *Ibid.*, p.179.

³²⁴ Freud, S. (1924). *O problema econômico do masoquismo*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XIX, 1969.

³²⁵ Ver: Schneider, M. *Freud et le plaisir*. Paris, Denoël, 1980.

³²⁶ Mezan, R. *A “Ilha dos Tesouros”: relendo A piada e sua relação com o inconsciente*. In: Kupermann, D. e Slavutzky, A. (org.), *op. cit.*, p.182-3.

o ouvinte da piada deixa-se impregnar por aquela excitação: “seu riso é prova suficiente de que experimentou prazer, e a condição deste prazer é precisamente a receptividade a algo que se apresenta como um aumento de tensão”.³²⁷

Dando continuidade à citação de Freud de *Escritores criativos*, temos o seguinte: “Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha”.³²⁸ Ou seja, o escritor criativo nos seduz com um prazer preliminar e nos permite, a partir das nossas próprias fantasias, obter o prazer final sem sentir culpa. Na apreciação das artes plásticas, o espectador vivenciaria um prazer preliminar proporcionado pelos elementos apresentados pela obra, sua forma, e buscaria o prazer final a partir da simbolização suscitada pelo seu conteúdo.³²⁹ Na sublimação, ressalta Mezan, o prazer proporcionado não está vinculado à diminuição da tensão porque que está ligado à própria atividade, e não somente ao seu resultado. A própria atividade engendra um estado de excitações que não se trata de calma, de abaixamento da tensão, pois a expectativa e o investimento fazem parte desse processo.³³⁰ Na arte, Mezan relaciona o seu destinatário, o espectador, ao ouvinte da piada, pois também é parte integrante e indispensável no circuito do prazer.³³¹ Assim, vimos emergir uma dimensão intersubjetiva do prazer, mas também há uma dimensão narcísica. Nesta está em jogo a aproximação entre o ego e o ideal de ego, exemplificada no anseio de ser amado pelos pais da primeira infância, o que leva o artista a atrair para si o amor pelo

³²⁷ *Ibid.*, p.184.

³²⁸ Freud, S. *op. cit.* (1908[1907]), p.158.

³²⁹ Essa idéia é apontada por Ada Morgenstern, baseada no que Fuller (Fuller, P. *Arte e psicanálise*. Lisboa, Dom Quixote, 1983) cita a respeito do ensaio de Roger Fry “The artist and psychoanalysis”. Morgenstern, A. *op. cit.*, p.43.

³³⁰ Mezan, R. A “*Ilha dos Tesouros*”: relendo *A piada e sua relação com o inconsciente*. In: Kupermann, D. e Slavutzky, A. (org.), *op. cit.*, p.189-90.

³³¹ *Ibid.*, p.185.

qual anseia. Na criação e na fruição, conclui Mezan, ocorre um jogo de espelho entre criador e destinatário, que seria uma identificação.³³²

Na apreciação de *Guernica*, vemos que a energia flui em forma de euforia e eleva a tensão na medida em que a apreciação da obra investe as fantasias e busca caminhos para alojar todas as informações provindas da obra. Vemos se desdobrar a identificação ao povo espanhol, que emudeceu em decorrência do trauma vivido e que estampa seu último grito na tela. Há toda uma criação fantasmática que reverbera na obra. As fantasias constituem uma saída para a investigação sexual infantil abandonada na infância. Segundo Castiel, em *Escritores criativos e devaneio*, Freud toma a sublimação como uma maneira de utilizar o pulsional no sentido do prazer. “Aqui há a possibilidade de ver-se no ato sublimatório a capacidade de obter prazer com o pulsional, de forma indireta, através de uma construção simbólica. Portanto, está em jogo o destino que se dá ao pulsional”.³³³ O destino que o sujeito dá para a insatisfação pulsional pode ser da ordem da sublimação, pois leva em conta a transformação do desejo sexual em algo que proporciona prazer através de uma construção simbólica. “O que seria a marca da sublimação seria também o destino que o sujeito dá ao desejo que não se pode realizar diretamente, proporcionando-lhe prazer desde outra perspectiva”.³³⁴

Laplanche afirma que a investigação sexual faz o sujeito passar de uma pesquisa eventualmente complexa à busca de algo escondido, algo necessariamente representável para além das aparências. Esse ‘escondido’ e ‘representável’ estão ligados ao aparecimento do sexual, pois se referem às primeiras teorias sexuais infantis, ao que Laplanche acrescenta “que se trata de algo interiorizado, precisamente uma espécie de

³³² *Ibid.*, p.188-90.

³³³ Castiel, S. V. *Sublimação: clínica e metapsicologia*. São Paulo: Escuta, 2007, p.41.

³³⁴ *Ibid.*, p.42.

esquema representativo que já não é outra coisa senão a fantasia”.³³⁵ Dessas teorias sexuais infantis pode derivar o trauma, uma vez que os pais recusam dar uma explicação adequada e a criança procura adquiri-la, constituindo o primeiro conflito psíquico edipiano. Na acepção de Laplanche, visto de maneira quantitativa, o traumático seria “uma contribuição externa que provoca uma excitação demasiado forte para que a criança seja capaz de ligá-la; e, qualitativamente, uma inadequação entre, por um lado, as capacidades de elaboração da criança nesse momento, o equipamento intelectual que ela tem à sua disposição, e, por outro, o nível do problema que se lhe apresenta”.³³⁶

Em 1915, *O inconsciente*, Freud diz que ao se aproximarem da consciência, as fantasias são rechaçadas assim que a intensidade de investimento de carga ultrapassar determinado grau.³³⁷ As fantasias estão atreladas à realidade psíquica, não caracterizando a realidade material e estão em conexão com os sonhos diurnos. Elas são inconscientes e estão ligadas ao desejo inconsciente, sendo análogas ao processo de formação do sonho.³³⁸ O que vale destacar é que as fantasias estão ligadas às pulsões sexuais e, graças ao recalque, estas encontram uma forma de se satisfazer através daquelas. No entanto, essa satisfação não é real, dado que o recalque impede que as pulsões sexuais sobrevenham. A fantasia, portanto, seria uma forma de defesa contra a pulsão sexual.

Na história individual de cada um, uma espécie de interdito é estabelecido e será recoberto pela fantasia. Para Freud o desejo tem a sua origem e o seu modelo na vivência de satisfação. Laplanche propõe que a interdição está presente na própria

³³⁵ Laplanche, J. (1980) *Problemáticas III: a sublimação*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.87.

³³⁶ *Ibid.*, p.88.

³³⁷ Freud, S. (1915b). *O inconsciente*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume II: 1915-1920. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p.41.

³³⁸ Laplanche, J. (1982) *Vocabulário de psicanálise / Laplanche e Pontalis*. Tradução: Pedro Tamen. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.170-1.

posição do desejo, que é atualizado (mise-en-scène) na fantasia. “Na medida em que o desejo está assim articulado na fantasia, este é igualmente lugar de operações defensivas; dá oportunidade aos processos de defesa mais primitivos, tais como o retorno sobre a própria pessoa, a inversão (de uma pulsão) em seu contrário, a negação, a projeção. (...) Essas defesas estão, por sua vez, indissolivelmente ligadas à função primeira da fantasia – mise-en-scène do desejo –, mise-en-scène onde a *interdição* está sempre presente na própria posição do desejo”.³³⁹

No texto *A Interpretação de Sonhos*, Freud relaciona a origem do desejo à vivência de satisfação, dado que o primeiro desejar parece ter sido um investimento alucinatório da recordação da satisfação. A partir dessa proposição, Castiel analisa a ligação do fantasiar com a atividade inconsciente como estando na mais estreita relação com o desejo. Segundo ela, “a partir disso pode-se verificar o importante papel desempenhado pela fantasia na sublimação e, conseqüentemente, o retorno do sexual de uma forma transformada, ou seja, o desejo que insiste em ser desejo, ligando a sublimação ao sexual e não ao não-sexual”.³⁴⁰ A autora adverte que o retorno das fantasias poderia colocar a sublimação como uma formação inconsciente, tal como o retorno do recalcado. Certamente os desejos insatisfeitos, que são marca da pulsão perverso-polimorfa, estão presentes na sublimação.

É importante salientar que quando se diz que a simbolização está presente no processo sublimatório é prerrogativa dela que exista um desejo insatisfeito e sobre ele incidirá uma simbolização, uma metaforização. Essa é uma parte essencial do processo sublimatório, pois de outra forma estaríamos definindo a sublimação como totalmente desvinculada do desejo e do passado. (...) Uma parte do processo sublimatório se constitui no inédito que é específico deste e que o diferencia do recalçamento.³⁴¹

³³⁹ *Ibid.*, p.173.

³⁴⁰ Castiel, S. V. *op. cit.*, p.43.

³⁴¹ *Ibid.*, p.45.

Castiel salienta que a sublimação pode encontrar sua meta em outro lugar, que não é a meta propriamente dita. Enquanto que o recalçamento seria um dispositivo que está relacionado com a neurose e com a insatisfação da pulsão, a sublimação está relacionada com formas alternativas de satisfação da pulsão.³⁴²

...salientar o aspecto da criação do novo é na verdade retirar a sublimação de uma conceituação redutora que a coloca em um espaço representacional de formas simbólicas prévias. A criação do novo vai mais além da simbolização do recalçado. Dar conta dos desejos insatisfeitos pode ser uma parte da sublimação, mas esta não é única, já que a criação do novo parece ser essencial e próprio dela. Nesse sentido, é que se pode vincular a sublimação à alteridade, pois é na sua ligação com algo diferente de si que o sujeito cria.³⁴³

Nesse sentido, podemos retomar o que Laplanche teoriza ao propor a sublimação como neogênese da sexualidade, como uma criação repetida da pulsão sexual, uma abertura contínua de excitação. Como vimos ao abordar a sublimação em Laplanche, sendo qualificada enquanto originária, “a sublimação está ligada ao traumatismo e, em lugar de estarem abertos os caminhos para a compulsão à repetição, é aberto o caminho para a ligação e a simbolização”.³⁴⁴ A sublimação da obra possibilita ultrapassar o recalque, abrindo para novas simbolizações, criando novas articulações que se abrem para o campo dos prazeres, como considera Loewald.

Em relação à alteridade vinculada à sublimação, Castiel afirma que o objetivo do artista é comunicar a outro que sofra de um desejo igual ao seu, oferecendo uma libertação tal qual ele obteve. “Ele [o artista] representa suas fantasias mais plenas de desejo como realizadas; mas elas só se transformam em obras de arte quando o que tem de mais ofensivo nelas está oculto: sua origem pessoal, obedece as leis da beleza e seduz o outro com uma gratificação prazerosa. Portanto, a parte latente do artístico é

³⁴² *Ibid.*, p.71.

³⁴³ *Ibid.*, p.45.

³⁴⁴ *Ibid.*, p.87.

derivada das fontes ocultas da libertação pulsional”.³⁴⁵ Essa capacidade que a obra tem de ocultar o ofensivo pode ser remetido ao *Unheimlich* na medida em que o espectador muitas vezes se defronta com aquilo que lhe é estranho, mas ao mesmo tempo familiar. Na apreciação de *Guernica* podemos vislumbrar um movimento que vai de encontro a essa idéia. A obra suscita o terror e, contrariamente, transcorre um sentimento familiar, que advém de algo conhecido. Freud afirma que o estranho é algo secretamente familiar que foi submetido ao recalque e depois voltou.³⁴⁶ Freud esclarece que “uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos [recalcados] revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se”.³⁴⁷ De acordo com Castiel, o conteúdo que retorna é assustador porque toma uma forma. “Portanto, a estética seria o sentimento provocado por um conteúdo que tomou uma forma. *Essa parece ser a questão estética da sublimação: dar forma ao pulsional de modo que ele se transforme em algo que dê prazer ao sujeito e que pode compartilhar com outro*”.³⁴⁸ Portanto, a forma e o conteúdo estariam vinculados tornando possível a criação e a apreciação.

Para Green, a obra da mais perfeita sublimação estaria enraizada nas transformações e nos disfarces da problemática humana, o que permite que o espectador se reconheça nela. Por isso, a emoção suscitada pela obra se liga ao trabalho de representação: “Se as marcas perceptíveis da fantasia inconsciente sugerida pelo quadro podem ser encontradas nos espectadores da obra, é provável que esta fantasia possa ter habitado seu criador. (...) Esta teoria sexual infantil surge por ocasião das investigações

³⁴⁵ *Ibid.*, p.44-5.

³⁴⁶ Freud, S. (1919) *O estranho*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XVII, 1969, p.306.

³⁴⁷ *Ibid.*, p.310.

³⁴⁸ Castiel, S. V. *op. cit.*, p.47-8.

da criança atormentada pela curiosidade sexual, insatisfeita com as respostas dos adultos”.³⁴⁹

Em *O Moisés de Michelangelo*, Freud acredita que aquilo que nos prende diante de uma obra está relacionado à intenção do artista, ao conteúdo da obra, que ao expressá-la em sua obra faz com que o espectador a compreenda. No entanto, não seria uma compreensão intelectual, pois o que a obra visa é “despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar”.³⁵⁰ Portanto, assim como Michelangelo se beneficiou da criação da arte para dar vazão ao pulsional, para os espectadores ela também pode abrir os caminhos para a sublimação na medida em que somos capturados por ela.

³⁴⁹ Green, A. *Revelações do inacabado: sobre o cartão de Londres de Leonardo da Vinci*. Tradução: Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p.73.

³⁵⁰ Freud, S. (1914a). *O Moisés de Michelangelo*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v. XIII, 1969, p.254.

CAPÍTULO V: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da interseção entre sublimação e apreciação, pudemos vislumbrar que há um interdito instaurador da fantasia que, enquanto representante do desejo, mobiliza essa fantasia despertada diante da obra. O que veio a despertar tais fantasias foi, inicialmente, o arrebatamento que busca uma forma de se alojar. Conseqüentemente, as associações feitas entre as figuras representadas, a história pessoal, e o sentimento vivenciado puderam confluir em uma produção, em novas simbolizações. A obra se mostrou eficaz na sua função de despertar no espectador sentimentos tais quais os do artista, como Freud sugere em Moisés de Michelangelo. A criação do artista apreciada pelo espectador possibilitou uma produção verdadeira. Se coubesse ao espectador dar a determinada obra sua qualidade, esta estaria apta a receber o carimbo de obra-de-arte. Pois essa seria sua definição: obra-de-arte é aquela passível de sublimação.

Na “Introdução” desse trabalho ressaltamos o supérfluo e o contágio enquanto características da arte. Estes podem ser associados ao prazer preliminar e ao prazer final, respectivamente. O supérfluo estaria relacionado ao prazer preliminar proporcionado pela forma, aquilo que atrai o espectador, que o captura. Já a busca pelo prazer final, atrelado à simbolização suscitada pelo conteúdo, ao significado da obra, traria à tona a reconstrução, o sentimento que contagia o espectador em relação à obra, ao seu autor e aos demais espectadores. Vemos, portanto, que ao utilizarmos o supérfluo e o contágio não para definir, mas como uma forma de delinear o que é arte, encontramos pontos que nos remetem à sublimação. O supérfluo desperta um aumento de excitação que pode ser vivenciado como prazer na medida em que a receptividade promove a abertura a experiências inesperadas de contato com a obra. Essa seria uma maneira de realização pulsional por meio da sublimação.

No entanto, atualmente há novas formas de se fazer e de se apreciar a arte. Falamos de uma maneira mais tradicional, que pode ser relacionada a até alguns momentos do modernismo. Na arte contemporânea, o objeto parece arremessar o espectador de encontro com o estranho, de forma que a fantasia é atualizada cruamente, sem intermediação, fazendo emergir o trauma. O espectador se depara com o desprazer proporcionado por essa personificação de forma tão intensa que torna impossível uma recuperação. Nesse caso, como pensar a apreciação e a sublimação? Haveria sublimação na arte contemporânea ou haveria uma negação dela? Essas questões são bastante interessantes e servem de fonte para um fértil trabalho que poderá ser realizado futuramente. No presente ensaio, a preocupação esteve focada na apreciação que possibilita mediações simbólicas e são, portanto, passíveis de sublimação.

Devemos sempre levar em conta que nem todo indivíduo é capaz de sublimar. A respeito do tratamento analítico, Freud adverte que nem todo neurótico possui grande talento para a sublimação e alguns, inclusive, caem enfermos devido à tentativa de sublimar suas pulsões além do grau permitido por sua organização. Freud atribui a esses pacientes formas mais acessíveis e convenientes de atingirem as satisfações pulsionais. Naqueles que possuem capacidade de sublimar, o processo se dará espontaneamente assim que suas inibições forem superadas pela análise.³⁵¹

Ada Morgenstern também ressalta que assim como não é toda obra que tem a capacidade de fazer submergir um espectador na experiência de captura, também não é todo espectador que “realiza” a potência de uma obra, pois sua subjetividade deve operar com força para que a captura se promova.³⁵²

³⁵¹ Freud, S. (1912) *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XII, 1969, p.157-8.

³⁵² Morgenstern, A. *Perseu, Medusa e Camille Claudel: sobre a experiência de captura estética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p.43-5.

Portanto, ao indivíduo capaz de sublimar, a apreciação da obra de arte pode servir como fonte para que a realização pulsional ocorra. Uma relação entre obra e espectador se estabelece e ambos se enriquecem. A obra se inova na medida em que novas interpretações lhe são conferidas e adquire um novo estatuto ao dirigir o espectador à questão: o que ela, a obra, quer de mim? Quanto ao espectador, a obra possibilita dar vazão às suas fantasias sem que o recalque interfira, utilizando o aumento de excitação para a obtenção de um prazer mais verdadeiro.

Esse ponto de vista nos faria compreender o grande interesse nas exposições que rodam mundo afora e maravilham milhares de espectadores. As obras se renovam e o público encontra aí uma forma de satisfação. Aqueles que dizem ir a uma exposição para conhecer e para se emocionar estão sujeitos a se depararem com um arrebatamento intenso diante de uma obra, levando-nos ao início desse percurso.

BIBLIOGRAFIA

Referências Bibliográficas:

- Arnheim, R. *El “Guernica” de Picasso: Génesis de una pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- Birman, J. *Fantasiando sobre a sublime ação*. In: Bartucci, G. (org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- Castiel, S. V. *Sublimação: clínica e metapsicologia*. São Paulo: Escuta, 2007.
- Cerqueira, J. F. D. *Arte e literatura na guerra civil de Espanha*. Porto Alegre: Zouk, 2005.
- Chemama, R. *Dicionário de psicanálise*. Tradução: Francisco F. Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.
- Coli, J. *O que é arte*. 15ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- Ferreira, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3ª. ed. Curitiba: Positivo, 2004.
- Frayze-Pereira, J. A. *Olho d’água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995.
- _____. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- Freud, S. (1900). *A interpretação de sonhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (E.S.B.). Rio de Janeiro: Imago, v.V, 1969.
- _____. (1905[1901]). *Fragmento da análise de um caso de histeria*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.VII, 1969.
- _____. (1905a). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v. VII, 1969.
- _____. (1905b). *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.VIII, 1969.
- _____. (1907[1906]). *Delírios e sonhos na ‘Gradiva’ de Jensen*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.IX, 1969.

- _____. (1908[1907]). *Escritores criativos e devaneio*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.IX, 1969.
- _____. (1908). *Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.IX, 1969.
- _____. (1910[1909]). *Cinco lições de psicanálise*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XI, 1969.
- _____. (1910). *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XI, 1969.
- _____. (1911). *Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume I: 1911-1915. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- _____. (1912) *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XII, 1969.
- _____. (1913[1912-13]). *Totem e tabu*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XIII, 1969.
- _____. (1914a). *O Moisés de Michelangelo*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XIII, 1969.
- _____. (1914b). *À guisa de introdução ao narcisismo*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume I: 1911-1915. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- _____. (1915a). *Pulsão e destinos da pulsão*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume 1: 1911-1915. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- _____. (1915b) *O inconsciente*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume II: 1915-1920. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. (1915c). *O recalque*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume I: 1911-1915. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- _____. (1919). *O estranho*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XVII, 1969.
- _____. (1920). *Além do princípio de prazer*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XVIII, 1969.
- _____. (1921). *Psicologia de grupo e análise do ego*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XVIII, 1969.
- _____. (1923[1922]). *Dois verbetes de enciclopédia*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XVIII, 1969.

- _____. (1923). *O eu e o id*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume III: 1923-1940. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2007.
- _____. (1924). *O Problema econômico do masoquismo*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XIX, 1969.
- _____. (1925). *A negativa*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XIX, 1969.
- _____. (1927). *O futuro de uma ilusão*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XXI, 1969.
- _____. (1928). *Dostoiévski e o parricídio*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XXI, 1969.
- _____. (1930[1929]). *O mal-estar na civilização*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XXI, 1969.
- _____. (1930). *O prêmio Goethe*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.XXI, 1969.
- _____. (1950[1895]). *Projeto para uma psicologia científica*. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.I, 1969.
- _____. (1950[1892-1899]). *Rascunho L (1897)*. In: Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, v.I, 1969.
- Garcia-Roza, L. A. *Introdução à metapsicologia freudiana. Volume 1: Sobre as afasias (1891); O projeto de 1895*. 6ª. ed. Rio de Janeiro – Jorge Zahar, 2004.
- _____. *Introdução à metapsicologia freudiana. Volume 2: A interpretação do sonho*. 7ª. ed. Rio de Janeiro – Jorge Zahar, 2004.
- _____. *Introdução à metapsicologia freudiana. Volume 3: Artigos de metapsicologia; 1914-1917: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente*. 6ª. ed. Rio de Janeiro – Jorge Zahar, 2004.
- Green, A. *O discurso vivo: uma teoria psicanalítica do afeto*. Tradução de Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- _____. *Revelações do inacabado: sobre o cartão de Londres de Leonardo da Vinci*. Tradução: Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- Kupermann, D. e Slavutzky, A. (org.). *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- Lacan, J. (1959-1960). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Tradução: Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. (1964). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução: MD Magno. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- Laplanche, J. (1980). *Problemáticas III: a sublimação*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. (1982). *Vocabulário de psicanálise / Laplanche e Pontalis*. Tradução Pedro Tamen. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Loewald, H. W. *Sublimation: inquiries into theoretical psychoanalysis*. Massachusetts: Yale University, 1988.
- Mezan, R. *A vingança da esfinge: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Morgenstern, A. *Perseu, Medusa e Camille Claudel: sobre experiência de captura estética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- Nasio, J.-D. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- Palau i Fabre, J. *El Guernica de Picasso*. Barcelona: Editorial Blume, 1979.
- Quinodoz, J-M. *Ler Freud: guia de leitura da obra de S. Freud*. Tradução: Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- Ramírez, J A. *Guernica*. Madri: Electa, 1999.
- Recalcati, M. *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. 1ª. ed. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.
- Rivera, T., Safatle, V. (orgs). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.
- Sousa, E. L. A. de, Tessler, E., Stavutzky, A. (orgs). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- Tolstoi, L. *O que é arte?* Tradução: Bete Torii. São Paulo: Ediouro, 2002.
- Walther, I. F. *Pablo Picasso, 1881-1973: o gênio do século*. Tradução: Ana Maria Cortes Kollert. Köln: Taschen, 1995.

Catálogo:

Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). *Pablo, Pablo!* Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Picasso. Rio de Janeiro, 1981.

Documentos Online:

Alambert, F. *Guernica, um milagre no Brasil*. Revista de História da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1709>> Acesso em 21 de agosto de 2009.

Dupuis-Labbé, D. *Picasso, subversivo e apaixonado*. Picasso na Oca: uma retrospectiva. Sobre Picasso. Disponível em: <<http://www.universiabrasil.net/especiais/picasso/frame.htm>> Acesso em 20 de Agosto de 2009.

Musée National Picasso Paris. Biographie. Disponível em: <http://www.musee-picasso.fr/homes/home_id23982_u112.htm> Acesso em: 11 de agosto de 2009.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Colección Permanente. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obras/guernica.html>> Acesso em: 14 de julho de 2009.

Radio Televisión Española. *23-F: Radiografía del golpe, reportaje de “Informe Semanal” (2001)*. Disponível em: <<http://www.rtve.es/mediateca/videos/20080202/23-f-radiografia-del-golpe-reportaje-informe-semanal-2001/397428.shtml>> Acesso em 21 de Agosto de 2009.

Steer, G. *Bombing of Guernica: original Times report from 1937*. Disponível em: <<http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/europe/article709301.ece>> Acesso em: 14 de julho de 2009.

Warncke, C-P. Pablo Picasso. Disponível em: <http://www.all-art.org/art_20th_century/picasso11.html> Acesso em: em 14 de julho de 2009.

Obras Consultadas:

Bosi, A. *Reflexões sobre a arte*. 7ª. ed. São Paulo: Ática: 2008.

Didi-Huberman, G. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

Faure, E. *A arte antiga*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A arte medieval*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A arte moderna*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A arte renascentista*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Gombrich, E. H. *A história da arte*. 16 ed. Tradução: Álvaro Cabral. Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.: Rio de Janeiro, 1999. *O discurso vivo: uma teoria psicanalítica do afeto*. Tradução de Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

Hauser, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Manguel, A. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Miranda, L. C. G. *Ou, Guernica: com-sideração em torno de um Picasso (arte e psicanálise)*. Rio de Janeiro, 1985. 262f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Pareyson, L. *Os problemas da estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ANEXOS



Michelangelo. *Moisés*. 1545.



Leonardo da Vinci. *A Virgem e o menino com Sant'Ana e São João Batista*, 1495.



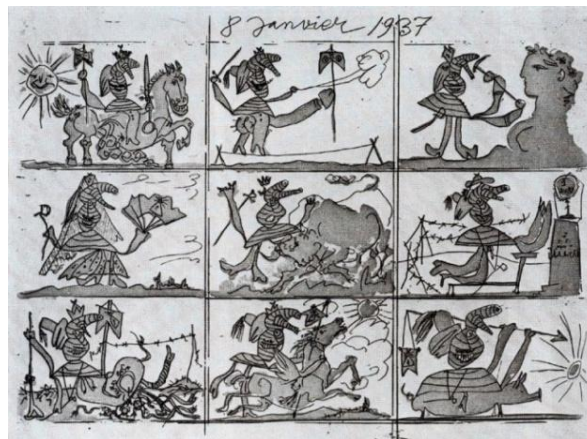
Camille Claudel. *Perseu e Medusa*, 1901.



Pablo Picasso. *Guernica*, 1937.



Pablo Picasso. *Minotauromaquia*, 1936.



Pablo Picasso. *Sueño y Mentira de Franco*, 1937.