



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

LETÍCIA AYDOS DA SILVA

**POSSÍVEIS INTERLOCUÇÕES ENTRE
A ARTE PLÁSTICA E A OBRA DE FREUD.**

Palhoça

2012



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

LETÍCIA AYDOS DA SILVA

**POSSÍVEIS INTERLOCUÇÕES ENTRE
A ARTE PLÁSTICA E A OBRA DE FREUD.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de graduação em Psicologia da Universidade do Sul de Santa Catarina como pré-requisito parcial para obtenção de título de Psicólogo.

Professora Orientadora: Maria do Rosário Stotz, Dra.

Palhoça

2012

LETÍCIA AYDOS DA SILVA

**POSSÍVEIS INTERLOCUÇÕES ENTRE
A ARTE PLÁSTICA E A OBRA DE FREUD.**

Este trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado à obtenção do título de Psicólogo e aprovado em sua forma final pelo Curso de Psicologia, da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 27 de Novembro de 2012.

Prof^ª e orientadora Maria do Rosário Stotz, Dr^ª.

Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof^ª Maria Ângela Giordani Machado

Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Fred Stapazzoli

Universidade do Sul de Santa Catarina

Àqueles que sentem como quem olha e pensam como quem anda.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Paulo e Marília, pela dedicação e companhia durante a minha trajetória de vida, principalmente nos últimos cinco anos; presentes nas conquistas, alegrias e também nas dificuldades. Mas, acima de tudo, por darem vazão aos meus ideais e serem os principais responsáveis pelo o que eu sou nesse mundo. Admiro-os.

Aos meus irmãos, Bruno e Vítor, por participarem também de todo esse processo comigo de forma peculiar, na maioria das vezes inconveniente, embora sempre inteligente. Grandes!

Em especial aos meus grandíssimos progenitores, Ceres e Jorge Hugo, por terem acompanhado de perto os momentos finais de resolução dessa etapa e por serem meus grandes exemplos de sabedoria, respeito e união familiar. Amo-os.

Também especial agradecimento ao meu primo-anjo Gabriel Maia, por ser presença mesmo sem estar presente, compartilhando desta mesma caminhada. Pelas essenciais conversas, pela marcante sensibilidade e sabedoria de sempre. Agradeço de alma!

As minhas grandes amigas-família-irmãs desde sempre, Jéssica de Souza Bett e Renata Fontanella, pela amizade que ultrapassa os limites territoriais; radiantes em cada alegria e sustentação em cada baixa minha durante esse período. Vejo flores em vocês. ‘Quem disse que não existe romantismo na amizade?’ Amo-as.

Dedicado e sincero agradecimento às Borsonas, amigas-nível-pitaya Amica Lehmkuhl de Arruda, Ingridjeans Tadei, Maya Bastos, Nhanhi Haerter e Rett Corbetta Tavares. Agradeço a esse belo encontro de diferentes que se integram. Por fazerem, hoje, parte do que me tornei e do que nos tornamos juntas. Por transformarem comigo a convivência diária na graça da vida. Por representarem a amizade e a equidade de um grupo que só pode ser definido pela palavra AMOR. Com (muitos) risinhos. Realização by funchoArts.

Finalmente, agradeço ao meu amor maior de bigodes, Petite, minha gatolina. Por ter me ganhado desde o seu primeiro ronronar, há quase dois anos. Por representar a essência do amor felino: do companheirismo à indiferença em poucos minutos. Minhas noites de produção não seriam tão interessantes sem seus pelos por tudo.

Indubitavelmente, sem cada um de vocês nada disso faria sentido. Sou-lhes grata.

“Estude a ciência da arte e a arte da ciência.”
(Leonardo da Vinci)

RESUMO

Partindo de esparsos estudos encontrados na literatura publicada acerca da produção artística-pintura sustentada por algum pressuposto teórico da ciência psicológica, busca-se com esta pesquisa delinear a arte a partir da perspectiva da Psicanálise, abordagem corrente quando se trata do assunto. A presente pesquisa é um estudo bibliográfico que objetiva articular a noção de produção artística (pintura) conforme os pressupostos teóricos arguidos por Freud em sua obra, pai da Psicanálise e grande interessado em arte. O estudo parte dos objetivos específicos de verificar os principais textos nas obras de Freud que versam sobre a arte, a descrição dos pressupostos teóricos encontrados nesses textos que remetam à arte, bem como a identificação da forma de abordagem utilizada por Freud na sua apreciação e análise de uma obra de arte ou artista. Para isso, a pesquisa pautou-se em três principais textos de sua obra que se referem às artes plásticas, sendo eles Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância (1910[1909]), O Moisés de Michelangelo (1924 [1914]) e Totem e Tabu (1913[1975]), textos em que Freud utilizou seu interesse pela arte e pelo artista para compor parte de sua teoria psicanalítica. Os dados obtidos com a leitura dos textos selecionados foram separados de acordo com os objetivos específicos e então analisados a partir de uma abordagem hermenêutica-dialética, resultando em uma conclusão não definitiva das verificações procedidas. Nesse estudo, destaca-se que o interesse de Freud ao analisar uma obra consistia na observação dos conteúdos inconscientes, latentes ou recalcados e expressos na composição artística. Buscou isso a partir da leitura biográfica, no caso de Leonardo da Vinci, ou da observação da própria obra e o contexto com o qual foi criada, como em Moisés. Partindo da matriz teórica do inconsciente, a função da arte reside no espaço de realização do desejo. Freud revela isso ao distinguir dois componentes do prazer estético: o propriamente libidinal, provindo do conteúdo da obra, que permite a realização do nosso desejo, e o prazer proporcionado pela forma da obra (função representativa), que nesse caso não se mostra como objeto real. Sendo assim o objeto é intermediário e permissível a qualquer tipo de pensamento e conduta do espectador. Eis o ponto central da característica das obras de arte: o desvio da realidade e da censura. O conceito de sublimação vem a reunir os apontamentos freudianos sobre as consequências subjetivas das mudanças de alvo da pulsão (originalmente sexual), onde a experiência artística subjaz como exemplo da pulsão convertida, sublimatória. O trabalho artístico surge então como a expressão sublimada de desejos proibidos. Atribui ao artista, o talento por transformar os impulsos primitivos (sexuais, agressivos) em formas simbólicas, ou seja, culturais. Neste sentido a Psicanálise acaba servindo à crítica em arte, na medida em que oferece às obras um modo peculiar de pensar, que como a arte, busca transcender a similaridade das formas culturais.

Palavras-chave: Arte. Psicanálise. Sublimação.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação de fontes examinadas.....	34
Quadro 2 – Relação de fontes examinadas.....	35
Quadro 3 – Relação de fontes utilizadas na pesquisa.....	36

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Leonardo da Vinci na juventude. Fonte: Da Vinci Biography.....	39
Figura 2 – Escultura em Mármore de Moisés de Michelangelo. 2,35m. Situado na igreja de San Pietro in Vincoli, Roma (1515).....	41
Figura 3 – Tela do Retrato de Lisa del Giocondi (Mona Lisa) – óleo sobre madeira, 77 x 53 cm (1503 – 1516).....	49
Figura 4 – Tela A Virgem e o Menino com Santa Ana, óleo sobre madeira (168 cm x 112 cm). Situado no Museu do Louvre, Paris, França. (1508 - 1513).....	50
Figura 5 – Papa JúlioII. Fonte: Galeria Palatina de Florença.....	54
Figura 6 – Retrato de Michelangelo. Disponível na internet.....	54
Figura 7 – Escultura em Mármore de Moisés de Michelangelo. Situado na Igreja de San Pietro in Vincoli, Roma. (1515).....	55

SUMÁRIO

1.1 APRESENTAÇÃO	11
1.3 PROBLEMÁTICA E JUSTIFICATIVA	12
1.4. OBJETIVOS	21
1.4.1 Objetivo geral.....	21
1.4.2 Objetivos específicos.....	21
3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	22
3.1 DA DESINSTITUCIONALIZAÇÃO À ARTE: uma possibilidade.....	22
3.2 BREVE HISTÓRIA DA ARTE SEGUNDO HAUSER: Um viés psicológico	28
3.3 PSICANÁLISE E ARTE	30
4 MÉTODO.....	33
4.1 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA.....	33
4.2 FONTES DE INFORMAÇÃO.....	33
4.2.1 Critérios de Seleção.....	34
4.3 EQUIPAMENTOS E MATERIAIS.....	36
4.4 PROCEDIMENTO DE COLETA E ANÁLISE DE DADOS	36
4.5.1 Procedimento de coleta e registro de dados	36
4.5.2 Procedimento de organização, tratamento e análise dos dados.....	37
5. APRESENTAÇÃO DOS DADOS.....	39
5.1 Freud e Leonardo da Vinci.....	39
5.2 Freud e Michelangelo.....	41
5.3 Sublimação, recalque e pulsão	43
6. ANÁLISE DE DADOS.....	48
6.1 Leonardo da Vinci.....	48
6.2 Moisés de Michelangelo.....	54
6.3. Psicanálise, arte, saúde e sociedade.	58
6.4 O caminho interpretativo de Freud.....	63
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFEFÊNCIAS	69

1. INTRODUÇÃO

1.1 APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa perspectivou um estudo bibliográfico acerca de alguns pontos sobre a obra de arte (plástica) de acordo com a teoria Psicanalítica. Para isso, parte do objetivo de identificar possíveis interlocuções entre a expressão artística e construtos teóricos da obra de Freud, bem como verificar as principais obras de Freud que versam sobre a arte - com destaque para a pintura e escultura - a identificação dos pressupostos teóricos que remetam ao artista, à sua obra, atentando-se para o modo que Freud realiza a sua análise da obra ou do artista.

Este trabalho de pesquisa abrange um breve histórico da arte que sustentará a sua conjugação posterior enquanto objeto de estudo e reflexão de acordo com a abordagem de destaque, a Psicanálise de Freud. Parte da contextualização da arte enquanto objeto de estudo pela Psicanálise, bem como dedica um capítulo acerca da utilização da produção artística em saúde mental. Constitui-se estruturalmente por uma Problemática e Justificativa, que delineiam o tema a ser pesquisado e subsidiam-na científica e socialmente, bem como de Objetivos Geral e Específicos, com vistas a determinar a condução da mesma; esta delimitada por um Método que norteia sua elaboração. A Fundamentação Teórica estrutura-se na introdução às temáticas a serem desenvolvidas no decorrer da pesquisa.

Apresentada à UNISUL - Universidade do Sul de Santa Catarina, esta pesquisa relaciona-se ao Núcleo Orientado em Psicologia e Saúde II oferecido pela Unisul, como condição necessária à formação do Psicólogo. Essa vinculação refere-se principalmente à utilização do labor artístico como prática fundamentada pela proposta advinda com a Reforma Psiquiátrica de atualização e desinstitucionalização do atendimento e atenção à saúde mental e estabelecimento dos CAPS no país, sendo este um campo de atuação em forma de extensão ofertado pela UNISUL no qual a acadêmica está em contato (CAPS I, Palhoça, SC). Ademais, este trabalho pretende compreender a arte enquanto objeto de estudo do saber psicológico, como fundamento de diversificadas atuações na área e fomento às produções teóricas da temática.

1.3 PROBLEMÁTICA E JUSTIFICATIVA

Da representação pictórica, ofício da representação sagrada, recriação da beleza ideal ou exaltação da natureza, em suma, de sua função puramente estética até a expressão artística como é pensada hoje, advinda do que Gombrich (2007) chama de uma consciência de que a arte oferece uma chave à mente tanto quanto ao mundo exterior, a arte percorreu um grande terreno. Este, transpassado também pela Psicologia enquanto ciência dedicada à percepção e ao estilo; deparando-se com uma fronteira tênue entre a representação e a expressão propriamente dita.

Esse limite pode ser desvelado tomando como ponto central a linguagem. Se, conforme Gombrich (2007) na pré-história não havia a linguagem e qualquer meio de comunicação ocorria pelo desenho rupestre, há que se considera-lo linguagem visual. Ampliando esse aspecto, o autor assinala que a linguagem, assim como a imagem visual funcionam tanto a serviço da descrição objetiva e concreta, como também da emoção subjetiva, pois transmite tanto o fato como a emoção de experienciá-lo.

A arte remonta a pré-história e desde então seu percurso tem atravessamentos históricos, sendo culturalmente indispensável ao patrimônio e à constituição humana. Gombrich (2007) chega a afirmar que se a arte fosse apenas expressão de uma subjetividade, a história da arte sequer existiria.

Uma remota referência, ainda no século XVIII, da expressão artística surge com o paisagista inglês Alexander Cozens, que propõe um método de pintura denominado “borrões”, que seriam manchas casuais de tinta utilizadas como sugestão para paisagens.¹ Diante da qual Cozens afirma “Desenhar... é transferir ideias da mente para o papel... fazer borrões é fazer manchas, produzindo formas ao acaso... das quais a mente recebe sugestões... Desenhar é delinear ideias, fazer borrões é sugeri-las.” (COZENS apud GOMBRICH, 2007, p 157). Desta técnica, Gombrich faz relação histórica com o instrumento diagnóstico projetivo elaborado pelo psiquiatra suíço Rorschach mais de cem anos depois.

Dentre os autores oriundos da teoria psicanalítica que de algum modo envolveram-se com a arte, pode-se destacar Freud (1908) que incluiu em sua obra análises de alguns expoentes artistas; o suíço Carl Gustav Jung (1920), que ainda na década de 20 introduziu a arte no processo terapêutico. A teoria da Psicologia Analítica de Jung foi base fundante do

¹ Obra: “Um novo método para ajudar a criação no desenho de composições originais de paisagens” (1785)

Museu da Imagem do Inconsciente por Nise da Silveira em 1946, no Brasil. Melanie Klein (1948) e Françoise Dolto (1984) são outros autores que se aproximam da arte em algum nível.

Freud sempre se interessou pela arte, analisou algumas obras de artistas consagrados, concluindo que as criações artísticas são satisfações de desejos inconscientes, assim como os sonhos (Freud, 1910); Klein chegou a cursar arte e história em Viena, sem concluir, mas ao contrário de Freud, a arte na sua perspectiva não se refere à sublimação de desejos inconscientes, mas surge como desejo de reparação das relações com o outro, em primeiro lugar com a mãe; tendo se dedicado então ao trabalho com crianças (Klein, 1948). Dolto de forma semelhante trabalha com crianças, partindo do princípio da utilização de formas de comunicação acessíveis às crianças, destacando o desenho. (DOLTO apud NÁSIO, 2010)

A partir de outro recorte, direcionemo-nos às aplicações da expressão artística a partir do século XIX, quando teve início a psiquiatria e o interesse dos psiquiatras pelo lado psíquico do ser humano.

No período pós-guerra, sobretudo após a Reforma Psiquiátrica contemporânea, que segundo Amarante (1995) vem atualizar críticas e reformas da instituição asilar, alguns psiquiatras passam a se interessar pelas produções artísticas dos sujeitos doentes ou alienados, como inicialmente eram denominados. Segundo Amarante (1995) a representação dos ‘loucos’ da Idade Clássica foi oriunda do internamento, no sentido de “proteção e guarda”. A partir século XVIII, o internamento surge com características médicas e terapêuticas, e somente no século XIX a medicalização e a terapeutização marcam a constituição da prática médica psiquiátrica. (AMARANTE, 1995). São representantes desse movimento nomes como Pinel (1794), Basaglia (1968) e Bonnafé (1972) e no Brasil Nise da Silveira (1946) autores que de diferentes formas contestaram a psiquiatria tradicional, reivindicando a transformação dos manicômios e atualização de suas práticas e políticas.

A partir desse período, além de psiquiatras, críticos de arte, artistas e escritores focaram-se no processo expressivo dos “loucos” nos hospícios, em busca de esclarecimentos para tais manifestações. Segundo Riveira (2002) as marcas do dadaísmo - movimento surgido em plena Primeira Guerra como rejeição às convenções artísticas da época e anarquismo da arte visando uma liberação das potências criativas da mesma - correlacionaram-se à valorização do “irracional” e espontâneo, de uma expressão mais livre. Demarcando o interesse dos artistas pelas obras dos “loucos” internados nos hospícios. Ainda segundo o mesmo autor a descoberta do inconsciente por Freud vem a reforçar essa tendência principalmente na década de 20. Jean Dubuffet (1947) um pintor oriundo da França, é um dos artistas que se interessou

pelas produções de arte “incomuns” dos doentes e introduziu a noção de “arte bruta”, ressaltando o caráter espontâneo e inventivo destas obras. (SILVEIRA, 1981). Essa atenção fomentou as produções expressivas desse gênero, exigindo novos métodos para manejar a doença mental.

Muitas das obras dos doentes mentais internados foram colecionadas e estudadas por diversos psiquiatras. Entre eles, destacam-se Mohr (1906), Simon (1876 e 1888) e depois, com maior ênfase, Prinzhorn (1922). No Brasil, o primeiro psiquiatra a documentar a expressão artística dos internados foi Osório César (1895-1980) que escreveu “A arte primitiva dos alienados” (1925) introduzindo noções sobre a arte dos doentes mentais. A psiquiatra Nise da Silveira (1946) foi a protagonista desse tipo de atenção à saúde mental no Brasil da década de 50. Seu trabalho com pacientes esquizofrênicos buscou recuperar o aspecto subjetivo contido nas produções de seus pacientes, resgatando, portanto, o sujeito do seu lugar até então silenciado. (SILVEIRA, 1981)

Pode-se pensar que a psicologia conquista seu espaço e ganha seu sentido no tratamento de sujeitos mentalmente doentes, em parte, pelo fato de que neste período do desenvolvimento médico, segundo Capra (1982) baseado no modelo cartesiano da separação mente e corpo - as ciências médicas dedicadas ao corpo biológico e o interesse na localização das patologias da mente e sua origem orgânica fracassaram. Na segunda metade do século XX então os tratamentos psicanalíticos e psicoterápicos das neuroses tiveram então um avanço. Conforme Azevedo, Dameto e Neme (2005)² esse foi um momento de tomada de consciência de que a saúde mental do ser humano é tão importante quanto sua saúde física.

No Brasil, a Atenção à Saúde Mental e a Reforma Psiquiátrica culminaram no estabelecimento dos CAPS – Centro de Atendimento Psicossocial. Sendo este um espaço aberto, diferente dos institutos psiquiátricos de internação. Neste ambiente diversos saberes estão envolvidos e disponíveis ao cuidado do usuário que ali se insere, como a Psiquiatria, a Psicologia, a Fisioterapia, entre outras áreas. O trabalho é orientado para o acolhimento, onde os usuários têm acesso a cuidados básicos como medicação e atendimento psicológico, como também frequentam oficinas terapêuticas de várias orientações, dentre elas a oficina artística, como de mosaico. Este espaço hoje se mostra como lócus da utilização da arte enquanto instrumento voltado à saúde do sujeito.

² Psicólogos: Maria Alice S, B de Azevedo, Cristiane Araújo Dameto e Carmem Maria Bueno Neme.

Doravante, qualquer estudo que adentra ao campo da arte atualmente, a partir do século XX, em qualquer nível, deve entendê-la, antes como construção estética, ou seja, de representação e assimilação de momentos históricos distintos, para então alcançar o momento presente, bem como suas aplicações enquanto instrumento de expressão cultural, objetiva, representativa, simbólica e, enfim, subjetiva, ou seja, como expressão artística. Segundo Gombrich, “muito da nossa avaliação da arte no século XX embora nem toda ela, nem mesmo a sua maior parte, busca representar o mundo da mente, onde formas e cores fazem às vezes de sentimentos.” (2007, p. 311). Destaca desta forma o caráter subjetivo da arte adquirido principalmente a partir do séc. XX e extensivo até hoje.

Atualmente verifica-se nas publicações científicas uma crescente aparição de técnicas artísticas baseadas na Arteterapia e na Terapia Ocupacional sendo utilizadas em diversos contextos de saúde, como hospitais, CAPS, consultórios etc., também por suas características flexíveis e breves; algumas vezes orientadas por um psicólogo, mas quase sempre por um profissional de outra área, como psiquiatra, artista plástico ou terapeuta ocupacional.

Diante do exposto, a arte em suas formas de produções artísticas, abstraindo-se de seu histórico caráter estético - ao qual os historiadores da arte debruçam-se – passa a adquirir também um caráter universal de expressão e prática em seus mais variados âmbitos e fins, incluindo a psicoterapêutica. Embora a assimilação da arte e da produção artística pela Psicologia como técnica adotada na prática psicoterapêutica tenha sido concebida mais recentemente, o objeto de estudo – arte – remonta os primórdios da ciência da Psicologia, com ênfase aos estudos de Freud acerca de obras de artistas consagrados, como Michelangelo e Leonardo da Vinci.

Desta forma, nota-se que, para a Psicologia, a arte surge não apenas na prática psicoterapêutica que a assimila em seus diversos âmbitos como instrumentos mediadores exequíveis, ainda que exija uma pré-reflexão para adequação do instrumento aos objetivos que se deseja chegar. Diferencia-se assim de outras formas de utilizar a arte, demarcando o caráter psicológico desse tipo de utilização. Embora, antes disso, como visto, se serve de objeto de estudo, na medida em que possui atravessamentos teóricos que constituíram as bases fundamentais da Psicanálise, pelos estudos de Freud. Os quais serão destaque desta pesquisa.

A imersão da Psicologia no terreno da arte sugere investigações acerca de questões pouco discutidas ainda, visto que é um campo permeado por tantos outros saberes. Em vista disso torna-se interesse científico, na medida em que a arte é constituída e constituinte cultural

de uma sociedade, onde está o foco da ciência psicológica: sujeito e sociedade. Torna-se relevante, na medida em que é demarcado o interesse psicológico no estudo da arte, procurando com isso fundamentar um saber científico, tendo em vista que o debate atual nessa área parece carecer embasamento teórico, mediante a diversidade de saberes que a englobam e poucas produções teóricas.

A aproximação do campo da psicologia com o campo da arte aconteceu inicialmente pelo interesse dos estudos psicanalíticos por obras artísticas e personagens da arte no mundo, principalmente por Freud e os surrealistas. Como já visto, uma primeira convergência direta da utilização da arte partindo da psicologia aconteceu com os estudos acerca da então arte dos doentes mentais. Conforme Pedrosa (1986) a partir das descobertas da psicologia acerca da existência do inconsciente amplia-se o conceito de arte, que, antes de ser uma forma estética, apresenta-se como manifestação de uma instância interna do homem, seu psiquismo.

No Brasil, segundo Ferraz (1998) é a partir das décadas de 20 e 30 que a psicologia e a arte unem-se, distinguindo três áreas principais: a artística, pelo interesse dos próprios artistas modernos pela explicação da psicologia; a educacional, pela escola e meios de comunicação e a científica a partir dos estudos psicanalíticos na interpretação da arte dos doentes mentais. Conforme o autor, a obra de Tarsila do Amaral é um dos principais exemplos do entrelaçamento da corrente Modernista com a psicologia, seu trabalho pode ser visto como a síntese visual da estética psicológica da década de 1920, e são estudadas nas aulas de arte de muitas escolas do país. O “Urutu” (1928), “Abaporu” (1928), e “Sol Poente” (1929) são algumas das obras de Tarsila nas quais se identifica formas sensuais e oníricas, sendo sua obra compreendida na estética surreal e percebida como projeções do inconsciente.

Como visto, a arte revela-se como um campo historicamente estudado pelo saber psicológico, embora revele poucos estudos práticos ao longo de sua trajetória; o que por um lado pode dizer respeito a pouca utilização desse tipo de instrumento em psicoterapia, ou, por outro, denuncia uma prática usual, porém escassamente refletida e pouco embasada teoricamente. Essa prerrogativa é levantada aqui baseada nos poucos estudos científicos encontrados acerca da prática nessa área atualmente.

Em vista disso, o seu estudo pode favorecer à sociedade na medida em que predispõe a reflexão e possibilita demonstrar e problematizar a utilização da arte como instrumento psicoterapêutico delineado pela psicologia como mais um procedimento em benefício à saúde. Concomitantemente, revela a procedência dessa prática e suas carências conceituais e/ou práticas. Desta forma serve-se a situar a arte para além de um patamar leigo, do senso comum

- da arte enquanto prazer ocupacional - para uma visão ampliada e específica, da arte e suas possibilidades enquanto aliada à ciência psicológica. Da mesma maneira, serve de acesso à reflexão de estudantes de Psicologia e interessados no assunto, buscando também fomentar novos estudos acerca da arte.

Estas questões aqui arguidas foram constatadas com a primeira busca em estudos na área, que consiste na pesquisa do estado da arte acerca do assunto em questão, e que venham a subsidiar a relevância científica desta pesquisa. A busca foi efetuada primeiramente apoiando-se em duas palavras-chave: “psicologia” e “arte”, na base de dados BVS³ (Biblioteca Nacional em Saúde) que reúne artigos de produção acadêmica e do próprio Sistema Único de Saúde do Brasil indexados em diversas bases de dados. Nesta oportunidade, foram encontrados 96 artigos relacionados ao tema, dos quais foram selecionados apenas cinco deles, por fazerem referência à prática ou reflexão da arte em diferentes contextos. São artigos datados entre 2006 e 2010 da base de dados Scielo⁴, sendo um deles sintetizado a partir de um livro.

Dois artigos destacados relacionam-se a trabalhos no enfoque da saúde mental. Coqueiro, Vieira e Freitas (2010) relataram a aplicação da ‘arteterapia’ na prática cotidiana de um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) de Fortaleza, por um grupo denominado “Amigos da Arte”. Este grupo realizou diversas intervenções artísticas como pintura, argila, tecidos e material reciclado com o grupo semanal de usuários durante 8 meses. As atividades eram escolhidas de acordo com o comportamento dos usuários no dia, que seguiam como rotina: relaxamento inicial, espaço aberto para a fala dos pacientes, posterior produções artísticas para ao final do processo ocorrer a apreciação e reflexão acerca dos próprios trabalhos.

Coqueiro, Vieira e Freitas (2010) concluem que a introdução da arte em saúde mental possibilita ao usuário a vivência de conflitos, angústias e dificuldades amenizando o sofrimento. Classificam a produção artística como um meio eficaz para canalizar de maneira satisfatória as variáveis do adoecimento mental, incluindo os fatores pessoais e familiares envolvidos. Neste sentido, notam que há diminuição da angústia, do medo, da agressividade e do isolamento social a qual comumente estão acometidos.

Já Andriolo (2006) realiza uma reflexão acerca da produção artística, envolvendo o conceito de arte bruta, problematizando o silêncio quanto às produções de arte em ateliês psiquiátricos, denominada arte ingênua. Nesse artigo o autor expõe a falta de atenção de pesquisadores em relação ao trabalho expressivo exposto nos ateliês psiquiátricos, trazendo a ideia da dicotomia entre a produção com referência ao mundo material – a arte enquanto

³ <http://pesquisa.bvsalud.org>

⁴ www.scielo.org

apreciação estética e a produção como representação de imagens inconscientes, ressaltando a indistinção entre o mundo exterior e interior do artista, na criação artística.

Andriolo (2006) a partir de uma abordagem fenomenológica conclui afirmando que a obra de arte possui uma dimensão reflexiva acerca da experiência do mundo, um processo de interiorização e exteriorização entregando ao mundo uma obra expressiva. Sendo a apresentação dessa obra como objeto estético demarcado pela recepção do outro diante de quem observa, em seus gestos e sensibilidade, na sua experiência particular, em seu mundo.

Foram encontrados 2 artigos que trazem a perspectiva da utilização da arte em hospitais. Vasconcellos e Giglio (2007) realizaram um estudo sobre a introdução da expressão artística com pacientes oncológicos. Nesse estudo observaram a existência de um movimento para um trabalho interdisciplinar neste contexto, como forma de ultrapassar a visão tradicional de tratamento médico, dando mais atenção ao sujeito doente. Dentre as modalidades terapêuticas observadas no estudo, a arte possui seu espaço, levando em consideração a importância da transformação psíquica que a experiência do câncer gera ao sujeito, sendo a arte uma forma prática de elaboração dos conflitos da própria vida na trajetória da doença, abrindo espaço para sentimentos e fantasias, corroborando para o enfrentamento da questão.

Valladares e Carvalho (2006) trazem a perspectiva de atuação em arte com crianças hospitalizadas. Relatam no artigo uma experiência com vinte crianças internadas no Hospital de Doenças Transmissíveis (HDT) de Goiânia. O objetivo do trabalho foi avaliar o comportamento de crianças com idade de 7 a 10 anos internadas, antes e após intervenção de Arteterapia. Dentre as atividades propostas, estavam o desenho, a pintura, colagem/recorte, modelagem e construção. Valladares e Carvalho (2006) concluíram que as intervenções de Arteterapia mostram-se eficazes, pois promoverem a melhoria das respostas comportamentais das crianças envolvidas no processo. Finalmente, enfatizam a implementação de práticas e cuidados para além da doença em ambientes como hospitais, com destaque para a arte, estimulando a criança no enfrentamento da enfermidade.

Outro material encontrado foi o artigo compilado de um livro que relata e reflete a utilização da arte no contexto educacional. Mazzuchelli (2005) realizou um trabalho em Psicologia Escolar, baseado em atividades com música, literatura e artes visuais. Por meio deste trabalho o autor buscou averiguar se esse tipo de atividade pode colaborar para o desenvolvimento de crianças que fracassaram em seu processo de escolarização, convidando pais e professores ao processo, a fim de inseri-los efetivamente no processo de

desenvolvimento das crianças. Esse procedimento contou com a condução de 4 estagiários de psicologia.

Durante o processo elaborado por músicas, histórias, reproduções de obras de arte, a autora passa a questionar também a importância da arte para a formação acadêmica de profissionais psicólogos. Mazzuchelli (2005) conclui que a incorporação da arte às atividades acadêmicas dos cursos de Psicologia não surge em sua relação como um modelo a ser seguido, mas sim como um encontro que de certa forma contribui na medida em que traz ao futuro profissional aspectos e questões próprias da condição humana, relacionados à estética e ao contato com o novo e as discussões daí decorrentes, visando a uma formação integral do estudante que dê visibilidade aos aspectos subjetivos pelos quais o psicólogo constitui-se.

Diante do material encontrado verifica-se uma produção relevante acerca da utilização da arte em diversos contextos, por outro lado uma escassez da produção teórica do encontro da Psicologia e a Arte e mesmo práticas subsidiadas pela arte no contexto psicológico. No entanto revela-se a amplitude que a temática pode abranger, perpassando diversos ambientes, como hospitais e escolas, além da saúde mental, caracterizando seu potencial terapêutico e facilitador de mediações e sua influência na minimização do sofrimento e convivência nestes espaços; como também atinge o caráter reflexivo da arte e produção artística enquanto tema imprescindível ao pensamento e análise quando se fala de subjetividade e expressão humana, tanto do sujeito acometido pelo sofrimento, quanto da formação do sujeito profissional psicólogo atuante em saúde.

O esclarecimento e delineamento de práticas mediadas pelo uso da produção artística como instrumento de trabalho do Psicólogo surgiu inicialmente como interesse de pesquisa tendo em vista a sua contribuição tanto para o enaltecimento de sua qualidade psicoterapêutica quanto sua relevância como recurso que viabiliza o acesso ao sujeito. Não obstante, a presente pesquisa mudou de enfoque ao ser constatado a partir das pesquisas iniciais e das discussões da banca de qualificação que havia certa dificuldade em delimitar os saberes e sustentá-los teoricamente, o que acabou por reconhecer-se mais relevante aprofundar o conhecimento a partir de leituras psicanalíticas sobre pontos relevantes acerca da arte. Tendo em vista isso, optou-se pelo enfoque teórico específico em uma das perspectivas que constituiu influentemente uma das obras mais reconhecidas mundialmente: Freud e a Psicanálise.

A utilização da abordagem da Psicanálise, Freud e a arte surge como principal foco na medida em que nela encontra-se uma profunda análise do autor acerca da arte (pintura

especificamente) e a biografia de artistas reconhecidos. São exemplos os volumes XI – Cinco lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910) e XIII – Totem e Tabu e outros trabalhos, onde se encontra a análise de O Moisés de Michelangelo (1914) e ainda o volume XXI, O Mal estar na Civilização (1929) onde Freud estrutura o conceito de sublimação, que de certa forma fundamenta a produção artística. Sendo, portanto, essas as principais obras que serão abordadas nessa pesquisa.

1.4. OBJETIVOS

1.4.1 Objetivo geral

Identificar possíveis interlocuções entre a expressão artística (plástica) e textos da obra de Freud.

1.4.2 Objetivos específicos

- * Verificar os principais textos nas obras de Freud que versam sobre arte (pintura/escultura).
- * Identificar os pressupostos teóricos nos textos selecionados da obra de Freud que remetam ao artista, à arte.
- * Observar de que maneira Freud realiza a apreciação/análise de uma obra/artista.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A fundamentação teórica dessa pesquisa é pautada na exposição inicial de constructos teóricos que posteriormente servem à operacionalização do desenvolvimento da mesma. Esse capítulo está dividido em quatro grandes temas advindos das pesquisas iniciais explanatórias que orientam a perspectiva teórica, sistematizados em três subcapítulos. O primeiro capítulo destaca a história da utilização artística como instrumento na saúde mental e desinstitucionalização fazendo um paralelo ao viés de Freud quando escreve sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana (XI, 1901): “Da desinstitucionalização à arte: uma possibilidade”. O segundo situa a temática abordada na pesquisa: “Breve história da arte segundo Hauser: um viés psicológico”, que trata da utilização da arte permeada por suas funções adquiridas historicamente, sempre ligada a um fazer humano de produção de subjetividades ao longo de sua história. O terceiro e último capítulo: “Psicanálise e Arte” constam seções introdutórias que subsidiarão teoricamente a noção de arte conforme a Psicanálise na obra de Freud.

3.1 DA DESINSTITUCIONALIZAÇÃO À ARTE: uma possibilidade

O seguinte capítulo delineará o percurso histórico da saúde mental no Brasil com fins de situar a utilização da arte em contextos de saúde. O destaque para a saúde mental foi escolhido tendo em vista que, conforme já explanado, as práticas artísticas como pintura, modelagem escultural entre outras artes plásticas ajustam-se historicamente a esse campo como meio de intervenção e promoção da saúde mental. Essa perspectiva é aqui suscitada sugerindo a compreensão da abrangência de possibilidades da interlocução entre arte e saúde mental.

3.1.1 Saúde mental no Brasil: quando as práticas expressivas ganham espaço na saúde mental.

A partir da Reforma Psiquiátrica instalou-se um movimento de desinstitucionalização do modelo hospitalar, que foi sendo gradualmente substituído pelo sistema aberto, ou extra-hospitalar de atendimento à saúde mental. A lógica da exclusão e terapêuticas ocupacionais historicamente construídas passou a dar espaço às práticas terapêuticas que constroem e constroem subjetividades. Neste contexto, as práticas expressivas de arte, antes ocupacionais, ganham outro sentido, sendo introduzidas como instrumentos viabilizadores de subjetividades nos espaços dedicados à saúde mental.

Segundo Amarante (1995) a história da psiquiatria é a história de asilamento, de processo de medicalização social - paradigma de organização modelar às instituições de uma sociedade que se organiza. A representação dos “loucos” da idade clássica foi oriunda do internamento, no sentido de “proteção e guarda”. A partir século XVIII, o internamento surge com características médicas e terapêuticas. A partir do século XIX, surge a produção dirigida a um olhar científico sobre o fenômeno da loucura e sua transformação em objeto de conhecimento: a doença mental. Neste período a medicalização e terapeutização marcam a constituição da prática médica psiquiátrica.

Na Modernidade, a loucura diz respeito fundamentalmente à psiquiatria. O dito “louco” é visto como transgressor da ordem social; discurso que institui a doença mental como objeto fundante do saber e prática psiquiátrica. Essa caracterização do “louco” como representante de risco e periculosidade social inaugura a institucionalização da loucura pela medicina e a ordenação do espaço hospitalar, onde se realizam as práticas de punição e tratamento moral. (AMARANTE, 1995).

Conforme Amarante (1995) foi apenas no período pós-guerra que o cenário para a reforma psiquiátrica contemporânea surgiu, atualizando críticas e reformas da instituição asilar. Pinel, seu primeiro representante, critica as contradições entre as práticas psiquiátricas das instituições de enclausuramento e o projeto terapêutico-assistencial original da medicina mental. Pinel utilizou o trabalho como base do funcionamento asilar, e portador de grande valor terapêutico, base do tratamento moral proposto por ele. Pinel (apud Foucault, 1972) afirma que a forma mais segura e que garanta a manutenção da saúde, é o bom comportamento e a ordem seria a lei de um trabalho mecânico rigorosamente executado.

A valorização do trabalho torna-se base para uma nova sociedade que agora se organiza em torno da produção capitalista e requer do sujeito produtividade. A utilização do trabalho como instrumento terapêutico surge apenas a partir das reformas humanitárias que viriam a seguir, provenientes da transformação industrial e da loucura como doença mental no início do século XIX na Europa.

Conforme Amarante (1985) surge então a psicoterapia institucional (com a introdução da psicanálise nos hospitais psiquiátricos) e as comunidades terapêuticas (internados como agentes sociais de sua existência asilar), culminando na superação do modelo asilar vigente. A partir daí o ideal da saúde mental converge com uma psiquiatria preventiva.

Esse modelo de contestação da psiquiatria tradicional, fomentado também por Bonnafé e outros psiquiatras do período pós-guerra, reivindicam a transformação dos manicômios, propondo um novo objeto, novo objetivo, bem como novo espaço de tratamento e concepção de personalidade dos doentes mentais. (AMARANTE, 1985)

Segundo Fleming (1976 apud Amarante, 1995), o novo projeto pretende atribuir à psiquiatria uma vocação terapêutica, o que segundo os seus defensores não se consegue no interior de uma estrutura hospitalar alienante. Logo, surge a ideia de levar a psiquiatria à população, evitando ao máximo a segregação e o isolamento do doente, sujeito de uma relação patológica familiar, escolar, profissional etc.

A partir daí o paciente passa a ser tratado dentro do seu próprio meio social, onde a passagem pelo hospital não será mais que uma etapa transitória do tratamento. Dentro desta perspectiva Osório César (psiquiatra e crítico de arte) e Nise da Silveira (psiquiatra e estudiosa da Psicologia Analítica de Jung) dão início à utilização da arte no campo da saúde mental no Brasil. Seus trabalhos surgem como forma de utilizar a linguagem artística como reconfiguração das concepções acerca da doença mental e de seus tratamentos.

A Reforma Psiquiátrica no Brasil acontece na década de 70, com a crise social. O fim do regime militar e o afrouxamento da censura propiciam o acirramento das pressões sociais, favorecendo a distensão política, lenta e gradual. Nesse contexto, surge do Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental (MTSM) que durante um grande período foi responsável pela formulação e organização de novas práticas, ultrapassando o modelo higienista vigente desde meados do século XIX. Nessa mesma época o Serviço Nacional de Doenças Mentais (SNDM) torna-se Divisão Nacional de Saúde Mental (DINSAN), e em vários estados são implantados planos sob tais concepções (SP e RS). (AMARANTE, 1995)

Outro movimento acontece com a trajetória sanitaria nos primeiros anos da década de 80, quando o movimento sanitaria é incorporado no aparelho de Estado: ocupação de espaços públicos, poder de decisão como forma de introduzir mudanças no sistema de saúde. Surgem iniciativas de gerenciamento de sistemas ou serviços públicos de saúde mental em muitas partes do país, conduzidas por militantes do MTSM. Então, a primeira Conferência organizada pelo MSTM - Conferência Nacional de Saúde Mental (CNSM) em 1987 - marca o fim da trajetória sanitaria e o início da desinstitucionalização. Nessa situação é realizado o II Congresso Nacional dos Trabalhadores em Saúde Mental, o qual é construído com o lema: “por uma sociedade sem manicômios”. (AMARANTE, 1995)

A elaboração da Constituição de 1988, que introduz a lei Paulo Delgado em 1889 vem a contribuir na medida em que enfatiza a utilização de instrumentos alternativos e menos invasivos no rompimento com a lógica manicomial, buscando a reinserção social do sujeito em sofrimento psíquico. A chamada Lei Paulo Delgado, nº 10.216 sancionada em 06/04/01⁵, regulamenta a desativação progressiva de leitos psiquiátricos e sua substituição por atendimentos que não desvinculem o sujeito em tratamento de seus laços sociais e familiares. A partir disto, surge o Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) em SP, com posterior criação dos Núcleos de Atenção Psicossocial (NAPS) baseados também no projeto de Lei 3.657/89 que inicia um novo percurso de saúde mental no país, do qual a Psicologia é também parte constituinte.

Tendo em vista esse histórico, passa-se a entender a Reforma Psiquiátrica como uma reestruturação e modernização do modelo assistencial psiquiátrico, sendo um processo permanentemente em construção. Para tanto, busca a desinstitucionalização, avaliando mais do que uma reforma administrativa e técnica, mas reformula os saberes e as práticas psiquiátricas, englobando transformações sociais e políticas, ampliando, também, o conceito de clínica. (AMARANTE, 1995).

Conforme Amarante (1995), a Reforma vai além da humanização na relação com os sujeitos, mas procura vê-lo como um sujeito em sofrimento, agente de sua própria história, possibilitando a produção da subjetividade e integração com a sociedade. Para integrar a sociedade, os conceitos e práticas jurídicas devem fazer parte dessa reformulação, para produzir novas práticas clínicas e sociais. O maior desafio da Reforma Psiquiátrica vem a ser a transformação da relação do imaginário social perante a loucura. Requer transformar o conceito de doença como algo natural e biológico para um processo entre saúde e

⁵ Disponível no site: <http://www.paulodelgado.com.br/lei-n%C2%BA-10-216-de-6-de-abril-de-2001/>

enfermidade. Para isso a necessidade de ampliar o conceito de clínica, colocando o sujeito como agente, para construir sua subjetividade.

Freud quando escreve sua obra “A Psicopatologia da Vida Cotidiana” (1901) vem a contribuir para uma discussão acerca da patologia, do normal e anormal. Afasta-se da perspectiva médica e da psicologia da consciência, essencialmente racionalista, voltando-se para uma compreensão da subjetividade através da Psicanálise, com o foco no sujeito e sua constituição. Demonstra a pertinência do conceito de inconsciente na normalidade, quando propõe uma análise dos atos falhos da vida cotidiana como matéria-prima para a afirmação da determinação inconsciente pelo sentido oculto destes sintomas nos atos da vida psíquica - onde os sonhos aparecem como via de acesso. Indicando concomitantemente o papel do desejo e do conflito nesses atos, tanto em vigília quanto durante o sono.

Neste sentido Freud (1901) acaba por concluir que os processos psíquicos que nos parecem anormais e estranhos não são necessariamente relacionados a uma desintegração da psique ou estados patológicos de funcionamento. Principalmente por fundamentar a neurose como constituição psíquica principal da sociedade. Considerando, portanto, a fronteira entre a normalidade e a anormalidade uma corrente que flui conforme sua insinuação; a saber, o número, a intensidade e duração das manifestações patológicas. Sendo a transição entre saúde e doença um limite de difícil conjectura.

A conclusão de Freud (1901) nesta obra acaba por indicar que tanto os casos mais leves quanto os mais severos – ambos encontrados igualmente nos atos falhos e atos casuais – são fenômenos resultantes de um material psíquico não completamente suprimido, que ao ser repellido pela consciência, não atingiu a sua total capacidade de expressão. Conclusões que dão suporte para se pensar na utilização da abordagem psicanalítica nos casos de doença mental, bem como de sua aproximação com a expressão artística como meio de acesso e concretização da vida psíquica desse sujeito - que está recalcada como no caso das neuroses. Lembrando que o interesse inicial de Freud ao fundar a Psicanálise era o tratamento de neuróticos, e a partir disso passa-se a verificar as possibilidades nas outras estruturas psíquicas. (esta questão será melhor abordada no decorrer da pesquisa)

Além desses aspectos, Freud (1910) contrapõe a opinião vigente de que assume nas análises sobre artistas em suas obras conhecimentos provindos do campo da patologia, ao afirmar tratar-se de conceitos já sucumbidos e abandonados. Destacando a neurose e o recalque como mecanismos a que todos estão submetidos desde a infância no decorrer do processo de civilização. (FREUD, 1910) As contribuições de Freud mostram-se, portanto, o

ponto de partida deste trabalho, visto que assinala a psicanálise como corpo teórico possível para intervenções na saúde mental.

As contribuições do entrelaçamento entre o saber psicológico e a arte para a produção de novas maneiras de subjetivação e reabilitação na doença mental atualmente são corroboradas pelas diretrizes propostas pelo Sistema Único de Saúde (SUS), que se caracteriza pela multidisciplinaridade. Segundo Amarante (2007), os trabalhos artísticos no campo da saúde mental contribuíram de maneira significativa para a concretização de um tratamento humanizado e verdadeiramente reabilitador para o indivíduo em sofrimento psíquico. Diversos projetos nascidos no interior de instituições de atendimento em saúde mental evidenciam isso, entre eles as televisões comunitárias: a TV Tam Tam, criada em Santos após o início do processo de desestruturação dos manicômios e posteriormente a TV Pinel criada em 1996 no Rio de Janeiro e mais recentemente a TV Parabolinoica, em Belo Horizonte. (AMARANTE, 2007).

Segundo Goldberg (1994) hoje, as oficinas terapêuticas, como são nomeados esses dispositivos a partir da Reforma Psiquiátrica no Brasil - tais como de mosaico e expressão artística livre - constituem o bojo de práticas propostas de inserção social, visto que remetem à ideia de produção e desta para a ideia de expressão de subjetividade. Nos CAPS, espaços abertos de convivência, criação e recriação do cotidiano, que segundo Goldberg (1994) trata-se de uma 'casa' de atendimentos e atividades diárias com horários definidos, além do atendimento clínico e medicamentoso, o usuário pode circular livre de constrangimentos, onde experimentam novas formas de se relacionar, criam novos espaços para existir, portanto, novos modos de ser.

As oficinas procuram, assim, caminhar no sentido de permitir ao sujeito estabelecer laços de cuidado consigo mesmo, de trabalho, expressão e de afetividade com os outros. Segundo Guerra (2007) a oficina vincula-se diretamente ao objeto do que a fala do sujeito, visto que seu funcionamento seja qual for a tendência (trabalho artístico, convivência, subjetividade) refere-se sempre a um produto, uma produção. Conforme esse mesmo autor, a atividade artística enfatiza o processo construtivo e a criação através da produção de acontecimentos, experiências, ações, nas quais o homem reinventa o mundo.

Assim Guerra (2007) afirma que esses novos dispositivos da rede de atenção dão ênfase na particularidade do caso, evidenciando um trabalho multiprofissional baseado na escuta e respeito ao sujeito. Assim como a busca por novas estratégias interventivas dão valor ao uso da atividade como recurso no tratamento e reabilitação psicossocial pela perspectiva de

enriquecimento dos sujeitos e valorização da expressão e ampliação de possibilidades individuais e acesso cultural. Para tanto nesta pesquisa assinala-se a psicanálise como uma possibilidade de escuta destes sujeitos acometidos por sofrimento psíquico.

3.2 BREVE HISTÓRIA DA ARTE SEGUNDO HAUSER: Um viés psicológico

Para a compreensão da dimensão da arte na constituição psíquica do sujeito, nota-se relevante destacar uma pequena introdução à história da arte. A condução desse capítulo permitirá discussões posteriores relativos ao assunto, tendo em vista a dimensão cultural atrelada à constituição do sujeito social e da própria sociedade atual.

A expressão artística - ainda que diante de controvérsias a serem esclarecidas entre historiadores da arte - data sua primeira aparição na pré-história, período que compreende o paleolítico, mesolítico e neolítico; época anterior à linguagem, portanto considera-se o nascedouro das expressões artísticas reconhecidas nas pedras – a pintura rupestre. (HAUSER, 1998). Período também reconhecido como naturalismo: o homem pré-histórico pinta o que vê. Hauser (1998)⁶, grande estudioso da arte, questiona se o resultado artístico nessa época seria fruto do ócio, ou teria algum objetivo prático definido - adentrando à tênue linha de discussão da função estética versus instrumento de subsistência do ser humano.

De fato, nessa época o homem vivia em função de sua existência, sustentando uma vida puramente prática; seu alimento deveria ser capturado ou coletado, a economia era inexistente e sua organização social era ainda individualista e primitiva. Tendo isso em vista, Hauser (1998) discorda do entendimento da utilização da expressão artística dessa época associado a qualquer sentido além de um meio para obtenção de alimentos. Segundo o autor, a expressão era puramente objetiva, as pinturas rupestres faziam parte do instrumento técnico para a caça.

Como este autor afirma, o desenho era tanto representação quanto a própria coisa representada, ou seja, o desejo e a realização do desejo. Devido a esse caráter, essa época é reconhecida como Idade Mágica. O caçador e pintor acreditava adquirir poder sobre o animal por meio da pintura do mesmo. Ou seja, a representação do animal em desenho nada mais era que a antecipação do seu desejo: a comida. Essa concepção naturalista e mágica da arte, como representação de continuidade da realidade, segundo Hauser (1998) não desapareceu da

⁶ Escritor e historiador da arte. Estudou história da arte e literatura nas universidades de Budapeste, Viena, Berlin e Paris, e foi discípulo de Henri Bergson. Referências do seu livro “História social da arte e da literatura”(1998), publicada pela primeira vez em alemão, 1953.

expressão artística ainda hoje, quando as fronteiras entre a arte e a realidade são nebulosas e abordadas por diversas vertentes teóricas, com destaque pela Psicanálise.

A Idade Mágica aparece como a primeira época que possui registro de obras de arte, período de descoberta da coexistência da representação e a imagem real. Com o tempo o animal desenhado passa a não ser expressão do desejo, mas uma coisa é cópia da outra. A ideia de semelhança, imitação e criação, segundo Hauser (1998), são as precondições da arte.

O estilo naturalista abre portas para a experiência, dando lugar à estilização geométrica, onde as representações da realidade dão espaço à simbologia dos objetos. Nessa época homens e mulheres ganham representações específicas, mas não necessariamente relacionadas à imagem real. Também aqui se ressalta a mudança de uma economia de subsistência partindo da caça para a produção de seu próprio alimento e armazenamento, decorrente de uma estrutura social agora melhor estabelecida e não mais nômade. Essa mudança de estilo que conduz à abstração total, ou ornamento abstrato, da arte é tão radical, que todo o processo anterior é entendido como mero instinto animal e o que surge a partir daí constitui o desenvolvimento contínuo ao que hoje se pensa em arte.

Do vislumbre destes períodos distinguem-se as três formas básicas de representação pictórica: a imitativa, a informativa e a decorativa – o ornamento abstrato. Com a evolução econômica e social a arte adquire características novas: profissão e ofício doméstico. O autor distingue o profissional artista como aquele que possui os dotes especiais, que fica subordinado ao sacerdotismo em troca da isenção de trabalhos ordinários – a produção alimentar. Nesta etapa, a produção artística torna-se relacionada à riqueza, pois, de fato, a existência das obras de arte neste período denota a abundância de meios de subsistência e diminuída ânsia pela obtenção de comida. A existência de pintores e escultores sugere então a abundância produtiva que permite o compartilhamento de bens com esses profissionais que se dedicam integralmente à arte.

A arte como ofício doméstico, ou ocupacional, surge quando há a divisão entre arte profana e arte sagrada. Sendo a primeira dominada pelas mulheres, dedicadas a interesses decorativos, diferindo-se da sagrada, dedicada à arte sepulcral e escultura de ídolos. Reservando-se a destacar um consenso entre os críticos historiadores da arte, a partir do século XIX entende-se como período em que a arte passa a se dedicar a retratar a beleza.

O enredo de discussão da significação da “arte” abrange muitas vertentes, bem como é fruto de todo esse processo histórico de constituição, perpassando várias épocas na medida em que adquire diferentes interesses e fins. No panorama geral, destacam-se hoje dois aspectos da

arte: o que privilegia a criação e o que credita à arte seu caráter imitativo. Principalmente após o Renascimento, período da história que sinaliza o fim da Idade Média e começo da Idade Moderna - advindo daí mudanças sociais e econômicas importantes como a transição do sistema feudal para o capitalismo – difunde-se diversas mudanças no campo das artes, filosofia e das ciências. Nessa época a arte passa a compreender vários âmbitos, como a pintura, literatura, escultura, arquitetura, cerâmica etc.

A partir do século XX o caráter da arte passou a ser referido diretamente à arte plástica ou visual, conceito que consegue abranger essa multiplicidade de produções realizadas pelo homem, bem como caracteriza seu caráter visual e estético. Abstendo-se de definições ou pontos de vista, Hauser (1998) ao dedicar-se ao estudo da arte, afirma que seu enredo histórico possibilita uma compreensão geral de que a arte desde seu princípio esteve inteiramente a serviço da vida.

3.3 PSICANÁLISE E ARTE

Uma vez que Freud é representante primeiro, fundador da Psicanálise que hoje é base de toda e qualquer variação que dela deriva, seu interesse pessoal pela arte adquiriu papel importante e segundo Riveira e Safatle (2006) fundamental na própria criação da teoria psicanalítica. Freud realizou estudos detalhados da escultura de Moisés, de Michelangelo, escreveu um denso ensaio sobre Leonardo da Vinci, e quem já teve contato com suas obras pode notá-la permeada por análises de criações literárias. Segundo palavras do próprio Freud “A conexão entre as impressões da infância do artista e a história de sua vida, por um lado, e suas obras como reações a essas impressões, por outro, constitui um dos temas mais atraentes de estudo analítico.” (FREUD, 1913, p.217). Este interesse decorre do surgimento paralelo destas duas criações culturais: a psicanálise e a arte do século XX, e conforme Riveira (2002) desde então elas se atraem, se distanciam e se chocam desastrosamente.

O entrelaçamento destas duas áreas vai além da utilização de temas psicanalíticos em obras de arte ou do interesse investigativo da psicanálise por determinada obra ou autor, pois como pertencentes a um mesmo espaço histórico, elas produzem influências mútuas de onde surgem transformações diversas tanto nas produções artísticas quanto psicanalíticas.

O interesse dos artistas pela oportunidade lançada pela psicanálise teve seu reconhecimento a partir de 1910. Deste movimento destacam-se os surrealistas que foram os principais responsáveis por popularizar a psicanálise de Freud na França. Ainda que de forma

distorcida, não condizente com a visão essencialmente analítica de Freud, mas sim “totalizante” e “sintética” - quando privilegiam o sonho e a histeria como manifestações do inconsciente na pintura surrealista, destacando Salvador Dalí nas suas retratações da mulher “louca” e do amor desvairado. Riveira (2002) refere-se à criação de uma espécie de ficção da psicanálise tradicional, que segundo a autora não deixou de ser frutuoso, na medida em que este espaço criado entre as duas fomenta o encontro emblemático incitando-os a transformações e criações.

O interesse de Jacques Lacan pelo diálogo entre psicanálise e estética chegou a fazê-lo repensar os modos de subjetivação na clínica psicanalítica a partir da utilização da reflexão estética sobre as artes. Conforme Riveira e Safatle (2006) o interesse no uso da psicanálise pelo campo da crítica da arte, especialmente como instrumento interpretativo derivou do alcance intelectual da teoria psicanalítica na época. O rumo tomado pela convergência dessas duas áreas advém nos últimos anos de releituras de Freud propostas por Lacan, na qual compreende a psicanálise como teoria do sujeito, diante da impossibilidade de uma reflexão acerca de aspirações e expectativas da produção artística que não se pautem em uma teoria do sujeito e seus modos de expressão. Segundo Riveira e Safatle (2006) esse novo encontro entre a psicanálise e a arte vem a coincidir com a produção contemporânea em artes visuais, na medida em que ultrapassa a dimensão puramente interpretativa e centrada na psicologização dos fenômenos estéticos. Conforme estes autores, a fantasia é um conceito fundamental do diálogo entre esses dois campos, aparecendo em diversos trabalhos contemporâneos sobre o tema.

Conforme Freud (1910) as criações, as obras de arte são constituintes imaginários de satisfações dos desejos inconscientes (assim como os sonhos), que surgem como forma de evitar um conflito com as forças exercidas pelo recalque. Embora não sejam conteúdos ‘narcisistas’ – dos sonhos, na medida em que se direcionam nesses casos à apreciação externa, a evocar satisfação dos desejos internos que estão inconscientes no apreciador da obra.

Ainda que o primeiro encontro entre a psicanálise e a arte dada pelo surrealismo tenha sido conflituoso, sua reflexão torna-se importante por se tratar, conforme Riveira e Safatle (2006) de uma tensão que acontece sempre que duas práxis autônomas e seus problemas se encontram; como no encontro da práxis artística e a práxis política, destacando que esse conflito deverá acontecer também com a arte e a práxis clínica.

A Psicanálise entra no campo da arte e do artista, inicialmente pelo interesse particular de Freud promovendo uma reconstrução da constituição dos impulsos que movem o artista a

partir das relações entre as impressões de vida dele (principalmente infantis), as suas experiências e suas obras. Não obstante, o próprio Freud (1910) afirma que sua teoria não oferece contribuições suficientes quanto à gênese do ato criador, ou a explicar a utilização da técnica artística, que nunca foram os focos de interesse.

Assim, refletir sobre a arte e a psicanálise é pensar um campo comum em que a reflexão sobre o sujeito, sua subjetivação e seus modos de relações com os objetos estéticos deve-se ao confronto com a prática artística e a teoria da psicanálise, bem como os conceitos por ela produzidos.

4. MÉTODO

Neste capítulo é abordado, através de tópicos descritivos, o método que foi utilizado na concretização da pesquisa. Segundo Lakatos e Marconi (2005) o método de uma pesquisa trata-se do caminho a ser seguido, composto de um conjunto de procedimentos sistemáticos que auxiliam as decisões do pesquisador e possibilitam o alcance dos objetivos.

4.1 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA

Este estudo caracteriza-se como uma pesquisa de delineamento *bibliográfico* e objetivo *exploratório* e *descritivo*. A seguir apresentam-se as características dessa classificação.

Esse estudo é de cunho *exploratório*, pois objetivou uma aproximação acerca do objeto estudado, procurando desenvolver e compreender o problema, visando ampliar o conhecimento, construindo para isso hipóteses ou formulando novas questões que possam fomentar estudos ulteriores, sustentando-se em um levantamento bibliográfico. (GIL, 1999).

O caráter *descritivo* desta pesquisa mostrou-se tendo em vista que os objetivos propostos implicam numa descrição dos fenômenos a serem estudados a partir de materiais estipulados, que conforme Gil (1999) o aspecto descritivo de uma pesquisa visa à descrição de um fenômeno ou população.

O delineamento da pesquisa manifesta os procedimentos técnicos que foram adotados para o seu desenvolvimento. Essa pesquisa foi elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de livros e material disponibilizado na Internet, que segundo Minayo (2007) caracteriza a pesquisa do tipo *bibliográfica*. Conforme Gil (1999) embora quase todas as pesquisas envolvam esse tipo de trabalho, existem as pesquisas desenvolvidas exclusivamente de fontes bibliográficas, sendo uma vantagem deste delineamento o acesso a um número maior de fenômenos do que se acessaria diretamente. Tratando-se, portanto, do caso desta pesquisa.

4.2 FONTES DE INFORMAÇÃO

A pesquisa foi realizada a partir da análise da obra de Freud. Sendo selecionadas as obras de acordo com as palavras-chave: *arte/artistas e/ou pintura/pintores*.

4.2.1 Critérios de Seleção

A escolha das fontes bibliográficas fundamentou-se na leitura exploratória da obra de Freud, buscando identificar a sua maior aproximação com o tema do estudo: *arte e/ou pintura*, a fim de captar as obras mais específicas que atendam aos objetivos da pesquisa. (GIL, 1991). A escolha da autoria foi realizada de acordo com o reconhecimento e relevância do autor que escreve sobre a temática.

Foram destacadas inicialmente as obras: os volumes XI: Cinco lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910); volume XIII: Totem e Tabu e outros trabalhos, onde se encontra o ensaio sobre O Moisés de Michelangelo (1914) e ainda o volume XIV: A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916), onde Freud estrutura o conceito de sublimação, que vem a fundamentar a intenção artística. Procurando nelas destacar os objetivos da pesquisa. No decorrer da pesquisa e de acordo com as necessidades, outras obras de Freud foram utilizadas como auxiliares.

A pesquisa exploratória do material precedente à escolha do material utilizado para a coleta de dados da pesquisa foi realizada a partir da organização das Obras Completas de Freud, mediante a utilização das palavras-chave “pintor” e “pintura”, para que se extraísse conteúdo adequado ao objetivo do estudo.

Nessa primeira busca foram destacadas todas as obras que contém a palavra “pintura”, de acordo com o volume, a obra e o ano, conforme ilustra o quadro abaixo:

Quadro 1 – Pintura

PINTURA		
Volume	Obra	Ano
IV - A Interpretação dos sonhos	Capítulo VI . (C) Os meios de representação nos Sonhos	(1900)
V - A Interpretação dos Sonhos (parte II)	Representação por Símbolos nos Sonhos – Outros Sonhos Típicos e capítulo VII Sobre os Sonhos	(1900-1901)
VI - Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana	Capítulo III - O esquecimento de nomes e sequencias de palavras	(1901)
VII - Um caso de histeria: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos	Sobre a Psicoterapia	(1905 [1904])
VIII - Os chistes e sua relação com o inconsciente.	Capítulo VII Os Chistes e as Espécies do Cômico	(1905)
XI - Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos	Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua infância	(1910[1909])

XIII- Totem e tabu e Outros Trabalhos	O Moisés de Michelangelo	(1913-1914)
XXII - Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise e outros Trabalhos	Conferência XXXI – A Dissecção da Personalidade Psíquica	(1932-1936)

Fonte: elaboração da autora, 2012.

Da mesma forma foram reunidas todas as obras que contém a palavra “pintor”, destacado na no quadro abaixo:

Quadro 2 - Pintor

PINTOR		
Volume	Obra	Ano
IV - A Interpretação dos sonhos	Capítulo IV A distorção nos Sonhos. (C) Os meios de representação nos sonhos.	(1900)
V - A Interpretação dos Sonhos (parte II)	Sobre os sonhos.	(1900-1901)
VI - Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana	Capitulo V – Lapsos de fala.	(1901)
XI - Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos	Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua infância e Terceira Lição	(1910[1909])
XIV -A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos.	Capítulo II – Os arruinados pelo êxito.	(1914-1916)
XIX – O ego e o ID e outros trabalhos. Capítulos I - A história de Christoph Haizmann, o pintor	II - O motivo para o pacto com o demônio, III – O demônio como substituto paterno, IV - Os dois compromissos, V - O curso ulterior da neurose	(1923-1925)
XXI - O Futuro de uma Ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos	Nota do editor Inglês	(1927-1931)
XXIII - Moisés e o monoteísmo, Esboço de psicanálise e outros trabalhos	(B) O grande Homem.	(1937-1939)

Fonte: elaboração da autora, 2012.

Após essa primeira pesquisa, e a partir da leitura exploratória das obras, foram identificadas as que se destacam conforme a sua aparição quando se pesquisou por “pintura” e por “pintor” e quanto à relevância do conteúdo identificado na mesma conforme os objetivos do estudo.

Desta observação destacaram-se as obras “**Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua infância.**” (1910[1909]), “**Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana**” (1901), “**O Moisés de Michelangelo**” (1913-1914) e “**Interpretação dos Sonhos**” (1900). Tratando-se de obras

nas quais nos interessa o conteúdo analítico e teórico destacados sobre a pintura e o pintor, que constitui o interesse específico deste estudo.

4.3 EQUIPAMENTOS E MATERIAIS

Para o desenvolvimento desta pesquisa foram utilizados livros e fichas bibliográficas armazenadas em formato eletrônico, impressora, caneta e computador para leitura e análise do material.

4.4 PROCEDIMENTO DE COLETA E ANÁLISE DE DADOS

4.5.1 Procedimento de coleta e registro de dados

A coleta de dados consistiu na leitura minuciosa do referencial bibliográfico selecionado. Essa leitura foi pautada de forma temática, ou seja, que compreenda o conteúdo de acordo com os fenômenos a serem identificados com os objetivos, a fim de responder à pergunta de pesquisa. Cada material pesquisado foi organizado por ano. Em cada material foi destacado os principais tópicos de conteúdo delineados previamente conforme os objetivos específicos da pesquisa. Ao longo do estudo de cada material, houve o acréscimo de fenômenos ou outros aspectos que foram identificados em cada obra, a fim de adequar o instrumento aos objetivos propostos.

A obtenção dos dados foi guiada principalmente pela análise das obras destacadas no quadro abaixo:

Quadro 3 – Relação de obras utilizadas

Livro	Obra	Ano
Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros Trabalhos. Vol. XI	Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância. Os sorrisos beatíficos nas pinturas de Leonardo.	(1910[1909])
A história do Movimento Psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. Vol. XIV	Sobre o narcisismo, uma introdução	(1914-1916)
Totem e Tabu e outros Trabalhos. Vol. XIII	O Moisés de Michelangelo.	(1924 [1914])

Fonte: elaboração da autora, 2012.

4.5.2 Procedimento de organização, tratamento e análise dos dados.

A análise do material selecionado objetiva a investigação e descoberta acerca do tema proposto, propondo uma atitude de busca a partir do material coletado. Para isso parte de hipóteses provisórias, vindo a confirmar ou identificar outras, sendo sua finalidade essencial a ampliação da compreensão dos contextos e significações que ultrapassam o nível espontâneo das mensagens. (MINAYO, 2004).

Para tanto, o material selecionado para análise deste estudo foi abordado a partir da Hermenêutica-Dialética, que segundo Minayo (2004) apresenta-se como um ‘caminho do pensamento’, pela sua capacidade de realizar uma reflexão não separada da práxis, podendo assim iluminar a compreensão no desenvolver de qualquer trabalho científico. Conforme Habermas (1980 apud Minayo, 2004) “a hermenêutica-dialética não determina técnicas de tratamento de dados e sim a sua autocompreensão” (p.219). Ainda segundo a mesma autora enquanto a hermenêutica busca através da compreensão alcançar um sentido do conteúdo, a dialética traz a crítica enfatizando a diferença, o contraste e a ruptura do sentido. Assim, a hermenêutica e a dialética conseguem produzir racionalidade.

A análise dos dados obtidos com o material coletado foi feita através da postura interpretativa dialética. Conforme Minayo (2005) a partir dos dados coletados e acumulados o investigador se volta para uma reflexão sobre os conceitos iniciais que fundamentam a teoria, a fim de colocar em dúvida as ideias evidentes, aproximando-se do objeto de estudo.

Os livros selecionados foram lidos e organizados de acordo com as dimensões indicadas nos objetivos: identificação das *principais obras que versam sobre arte ou pintura*, os principais *pressupostos teóricos identificados* e qual *é forma pela qual Freud a aprecia/analisa* essas obras. As quais forneceram os dados necessários para a sua posterior análise.

Segundo Minayo (2005) o campo não traz o dado, ele é construído na medida em que o pesquisador observa relações entre as questões teoricamente elaboradas e as questões surgidas no contato com o campo pesquisado. Portanto, a leitura repetida dos textos ambiciona uma postura interrogativa deles, promovendo a identificação da relevância e estabelecimento das ideias centrais do assunto.

Após a identificação dos temas centrais e sua relevância para a pesquisa, foram estabelecidos alguns tópicos por temas, abordando tanto os fenômenos contidos nos objetivos específicos quanto os demais surgidos no decorrer deste processo. A análise final consistiu em

uma inflexão acerca dos tópicos temáticos identificados no estudo desde o ponto de partida ao encontrado no decorrer de sua análise e interpretação. Segundo Minayo (2005) a compreensão do produto final, resultado de todas as etapas, é sempre provisória e inclui no mesmo projeto o objeto de interesse, o sujeito pesquisador e as próprias dúvidas em movimento totalizador. Processo pelo qual possa servir de fundamento com vistas a novos estudos e propostas investigativas acerca do tema.

5. APRESENTAÇÃO DOS DADOS

Os dados aqui descritos referem-se à coleta dos dados obtidos com a leitura das obras “Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância” (1910[1909]), “O Moisés de Michelangelo” (1913[1914]) e “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905).

Está organizada em três seções. A primeira, “Freud e Leonardo da Vinci”, serve-se à introdução ao ensaio realizado por Freud acerca da biografia de Leonardo da Vinci, que constituirá os dados para posterior análise sobre os aspectos psicológicos constitutivos do artista. O segundo, “Freud e Michelangelo”, orienta a análise de Freud acerca da escultura de ‘Moisés’. A utilização da escultura aqui é justificada por manter traços semelhantes com os quais é possível fazer relações analíticas. Como arte plástica, a escultura de Moisés foi abordada por Freud de forma semelhante à pintura em Leonardo da Vinci, que observa os dados históricos e contextuais da época em que foi concebida a fim de examinar os constituintes psíquicos referidos diretamente na obra.

A terceira seção, “Sublimação, recalque e pulsão” serve-se à introdução de conceitos encontrados em Freud acerca da expressão artística enquanto manifestação de conteúdos psíquicos anteriores, que embasam as posteriores análises. As três seções serão desenvolvidas no decorrer da análise dos dados.

5.1 Freud e Leonardo da Vinci

O interesse de Freud em Leonardo da Vinci somado a uma vivência com um de seus pacientes ainda em 1909 o influenciou a escrever sobre a infância deste artista. Entre os primeiros registros relativos à aplicação da interpretação psicanalítica à vida de uma figura histórica estão: Moisés e o monoteísmo: Três Ensaio, 1939; Poe. Prefácio à Vida e Obra de Edgar Allan Poe: uma interpretação Psicanalítica, 1933, entre outros.

Leonardo da Vinci e uma Lembrança de Sua Infância (1910, vol. XXI) foi escrito por Freud após deparar-se com semelhante característica constitutiva de um de seus pacientes com as de Leonardo, exceto pela genialidade deste. Nesta obra, Freud remonta detalhadamente a infância de Leonardo da Vinci, destacando episódios emocionais de sua constituição ao analisar aspectos de seus conflitos entre seus impulsos artísticos e científicos, sustentado na base teórica de sua história. Freud ainda fundamenta uma discussão geral sobre a natureza do trabalho e da mente de um artista criador, recorrendo a um estudo sobre a sexualidade e os primeiros esboços acerca do conceito de narcisismo.



Figura 1 – Leonardo da Vinci na juventude.
Fonte: Da Vinci Biography.

Leonardo da Vinci (1452-1519. Figura 1) foi admirado até por seus contemporâneos como um dos maiores gênios da Renascença italiana. Não obstante, seus anos de glória e alegrias parecem ter durado apenas o primeiro período de sua vida; quando foi forçado a deixar Milão e refugiar-se na França, seu brilho diminuiu e seu temperamento mudou, demonstrando facetas estranhas de sua natureza. A sua característica lentidão com seus trabalhos foi encarada como uma espécie de inibição precursora de seu afastamento posterior da pintura. Ao passo que era notável em Leonardo a sua calma e por evitar antagonismos e controvérsias. Leonardo apresentava certa frieza e repúdio da sexualidade, fato que não é esperado de uma artista e pintor da beleza feminina. (FREUD, 1910)

Aparece então, Leonardo como um homem cuja necessidade e atividade sexual eram reduzidas, onde um tipo de aspiração superior o exumasse das necessidades comuns ao ser humano. Conforme essas características, e outras observadas por Freud, a natureza de Leonardo parece ter relação com a sua curiosidade por assuntos sexuais que fora ativada na infância e a posterior sublimação de sua libido em sua ânsia pela pesquisa.

Por meio da interpretação sexual de uma lembrança infantil de Leonardo, Freud relata as suspeitas da homossexualidade de Leonardo da Vinci, associando a uma fantasia que ele tinha de um abutre. Sua recordação refere-se a um abutre que descia sobre seu berço e golpeava-lhe os lábios com a cauda. Nessa fantasia a mãe que amamenta o filho transforma-se num abutre, e seu seio na cauda do abutre, que significaria um pênis. Sendo, portanto, uma

lembrança de nível simbólico onde o abutre compõe-se da lembrança de ser amamentado e beijado pela mãe. Essa discussão é trazida por Freud ao analisar a obra da Mona Lisa pintada por Leonardo, sua obra mais famosa e discutida entre os críticos. (Será mais atentamente observada adiante)

Leonardo levou cinco anos pintando esse quadro, que segundo a análise de Freud (1910), faz uma síntese de sua história de infância. A dualidade presente no sorriso tão famoso de Mona Lisa, representa a duplo significado que o sorriso continha de duas figuras importantes na infância de Leonardo: sua madrasta e sua avó, que segundo registros era muito carinhosa com ele.

Nesta obra Freud conclui justificando a sua abordagem psicanalítica diante da vida e obra de Leonardo da Vinci. Ressalta que não teve a intenção de identificar Leonardo como neurótico, mas seu objetivo foi explicar as inibições sexuais e artísticas de Leonardo – aspectos que aqui se tornam relevantes para responder a pesquisa que aqui se propõe.

Ao examinar a biografia de Leonardo, Freud observa a falta da presença do pai até os cinco anos de idade, o deixando completamente entregue às ternas seduções da mãe, de filho único. Diante disso um recalque acabou com sua infantilidade e estabeleceu as tendências que deveriam aparecer na adolescência. Como resultado disso, houve o afastamento de Leonardo das atividades sexuais e mesmo o interesse nestas, vivendo em abstinência durante muito tempo e a dedicação extrema ao estudo científico. Não obstante, a meninice de Leonardo emerge como artista, pintor e escultor, pois se revela que somente um homem com as experiências infantis de Leonardo pudesse ter pintado a Mona Lisa e Santa Ana.

5.2 Freud e Michelangelo

Reconhecidamente sabe-se do envolvimento de Freud com a arte. Freud (1914) mesmo admite não ser conhecedor da arte, mas que a aprecia como um leigo a quem as obras, principalmente a literatura a escultura e a pintura - menos frequentemente - exercem um efeito especial sobre ele. A partir das quais se põe a contemplá-las analiticamente, afirmando que o objeto só lhe causa sensação de prazer e admiração quando é passível de uma análise, explicação e apreensão à sua maneira. É quando a obra lhe afeta e ele sabe o que nela lhe afeta que acontece a comoção com a mesma. (FREUD, 1914). Denota, portanto, a dimensão psicológica de abrangência da arte. Daí é que surge, conforme Freud (1914) as possibilidades

de atravessamentos entre a obra de arte, estética e a análise detalhada e profunda que a Psicanálise propõe.



Figura 2 – Escultura em Mármore de Moisés de Michelangelo (1515)
Fonte: Igreja de San Pietro in Vincoli, Roma.

A escultura de Moisés (figura 1) trata-se de um fragmento de um monumento de mármore situado na Igreja de San Pietro in Vincoli, Roma, que Michelangelo propunha a erigir dedicado ao Papa Júlio II. Freud chega à análise da estátua de Moisés, de Michelangelo, a partir de um interesse antigo. Viu-a pela primeira vez em uma visita a Roma ainda no ano de 1901, com a qual ficou maravilhado, bem como em muitas ocasiões posteriores. Há registros de seu interesse em escrever essa obra no ano de 1912, tendo sido escrito apenas em 1913. Houve longa hesitação à publicação desta obra, sendo publicada sob um pseudônimo que não foi identificado na época. A autoria do artigo foi descoberta apenas em 1924, quando então foi publicado junto à sua obra *Totem e Tabu e outros Trabalhos* (vol XIII).

Tamanho fascínio pela estátua resultou neste artigo onde examina minuciosamente a estátua, baseando-se também em excertos de críticas e interpretações de tantos outros críticos sobre a obra. Onde observa os detalhes e feições da estátua, bem como o contexto na qual foi feita, a dimensão religiosa e subjetiva de Michelangelo ao fazê-la. Artista em cujas obras existem tantos pensamentos lutando por expressão. Diferentemente da interpretação realizada em Leonardo da Vinci, Freud interpreta a estátua de Moisés de Michelangelo sem partir

puramente da análise biográfica do artista (esse aspecto será mais cuidadosamente abordado posteriormente).

Nessa obra Freud entrelaça e discute opiniões de diversos críticos do artista, das quais ora discorda, ora concorda. De forma consensual, Freud concorda com a opinião de Thode (1908) quando diz que observa nas características da estatueta “uma mescla de ira, dor e desprezo – ira em suas sobrancelhas ameaçadoramente contraídas, dor no olhar e desprezo no lábio inferior saliente e nos cantos da boca, voltados para baixo.” (apud FREUD, 1914, p.220)

Enquanto outros críticos avaliam a estátua como postura majestosa, porém submissa, onde não se encontra emoção, e adquire aura divina e por outros ainda não assume nenhuma significação. Alguns ainda que se revoltam pela forma com a qual a figura de Moisés foi retratada, de forma brutal e animalesca. Essas variadas formas de interpretação emergem em Freud a curiosidade por saber a pretensão de Michelangelo por retratar Moisés como o fez.

Para tentar identificar a questão, Freud ainda parte para a observação do contexto religioso ao qual a obra se refere na Bíblia que destaca o histórico de Moisés, e acaba por concluir que a estátua não retrata exatamente a expressão de Moisés conforme a história narra, oriunda de um momento de fúria no qual ele arremessa as Tábuas das Leis e quebra-as com os pés. Visto que sua expressão demonstra conforme Freud (1913) o resultante de uma tensão, uma fúria e agressão contida, que não sucedeu. Freud (1913) associa essa conclusão a uma suposição de que Michelangelo projeta a sua vontade de reprimir e inibir a própria destrutividade e onipotência, traços esses que mantinha em comum com Julio II, como forma de advertência a si próprio. (Essa discussão será abordada mais detalhadamente na análise)

5.3 Sublimação, recalque e pulsão

O termo ‘sublimação’ a que Freud fez referência ao longo de sua obra, embora não tenha sido elaborado, surge inicialmente sem status conceitual, mas como significante de modificação ou elevação, invariavelmente associado às fantasias sexuais. Remete-se inicialmente ao desvio de pulsões sexuais, seu recalque, para objetivos assexuais e elevados, demandantes de maior energia, como as realizações culturais do sujeito enquanto pertencente a uma sociedade.

Freud passou a identificar e representar a sublimação na medida em que transcorria sua obra. Conceito que ao longo de seus estudos vai passando por reformulações. Pode-se notar

como uma de suas primeiras aparições enquanto tentativa de elaboração no decorrer da constituição de sua teoria psicossexual, quando a sublimação é tida também como instância moderadora do aparelho psíquico e quando Freud aprofunda seus estudos acerca do Complexo de Édipo, sexualidade e o desejo de conhecer/saber infantis. (Três ensaios sobre uma teoria sexual, 1905).

Por meio desses primeiros estudos e o interesse sobre a relação entre a constituição psíquica e a sexualidade, Freud passa a descrever conceitos importantes, como a inibição (pulsão de saber), papel do superego (recalque), latência e a sublimação. Demarcando o seu incessante interesse pelo que tange à constituição do sujeito.

Como se sabe, a base sobre a qual Freud sugere a constituição do sujeito refere-se principalmente as pulsões, ou seja, as pulsões e seus componentes libidinais direcionados a um objeto (interno ou externo) com fins de sua satisfação. Quando Freud escreve os Três Ensaios sobre a Sexualidade (1905), destaca os desvios da pulsão em relação ao objetivo sexual. Nesse ensaio, Freud afirma que ‘tocar’ e ‘olhar’ surgem como objetivos sexuais anteriores ao objetivo original, que seria o contato dos órgãos genitais⁷.

Nessa obra, Freud (1905) afirma que o olhar admite a beleza do objeto sexual, e que a curiosidade sexual surge então a fim de completar o objeto sexual, na medida em que culturalmente o corpo é coberto. A partir disso, Freud (1905) sugere que essa curiosidade pela descoberta do oculto pode ser desviada a partir de um processo sublimatório na direção da arte e do belo, quando há a possibilidade do deslocamento do interesse pelos órgãos genitais para o corpo inteiro; compreende-se então que há o desvio da libido para objetivos artísticos.

Então Freud (1914) observou que a pulsão pode passar por caminhos diferentes até concluir sua satisfação. Tratando-se de vicissitudes que se atualizam no decorrer da constituição do sujeito. As principais vicissitudes que uma pulsão pode passar destacadas por Freud são a reversão a seu oposto; o retorno em direção ao próprio eu; o recalque e a *sublimação*.

Inicialmente, Freud (1909) supõe que o processo sublimatório derivaria do recalque dos impulsos primitivos, afastando-os da finalidade da satisfação sexual. Portanto implicaria posteriormente numa inibição sexual ou dessexualização do sujeito frente ao objeto, este, que direcionaria sua pulsão originalmente sexual, provinda da curiosidade infantil, para outros objetos, como a atividade intelectual ou artística.

⁷ A teoria de Freud acerca da sexualidade infantil inicia em 1905 baseando-se principalmente a partir de descobertas na observação do interesse infantil pelos órgãos genitais. Essa demarcação foi posteriormente ampliada pelo próprio Freud, visto que todas as partes do corpo podem tornar-se zonas erógenas.

Freud (1909) distingue a *sublimação*, processo referente à libido objetal que não tem por finalidade a satisfação sexual, da *idealização*, processo que se refere ao objeto, que ganha valor pelo sujeito sem que passe por qualquer alteração em sua natureza. Freud conclui que a idealização caracteriza-se pela supervalorização de um objeto, podendo ser referente tanto à libido do ego, quando libido objetal enquanto a sublimação está sempre atrelada a uma pulsão anterior.

Divide então três possíveis resoluções para a curiosidade sexual infantil: a inibição⁸, a compulsão e a sublimação. O recalque surgiria como processo principal no acometimento da inibição intelectual e da curiosidade sexual. Freud ainda refere o período de latência, o qual seria aquele em que a criança perde a curiosidade sexual, devido à repressão externa (pais, cuidadores), onde há a instauração do superego, que surge na adultez como sintomas inibitórios intelectuais, sexuais, neuróticas ou compulsórios destas mesmas vertentes. Freud sugere então que após o recalque de sua curiosidade infantil, Leonardo destinou seu impulso pela pesquisa em uma preocupação compulsiva pela pesquisa.

Ao escrever seu ensaio sobre Leonardo da Vinci (1910), Freud converge para o assunto novamente, ao qual passa a considerar e confrontar suas prerrogativas iniciais quanto às vicissitudes da sublimação. A partir da análise biográfica de Leonardo da Vinci, Freud passa a considerar a possibilidade da pulsão erótica/sexual não ser acometida antes pelo recalque e depois convertido em sublimação. Visto que o recalque dificultaria o processo de sublimação.

Diante de seu confronto no estudo de Leonardo da Vinci, Freud (1910) observa que possivelmente a sublimação não implicaria necessariamente o recalque.

É verdade que nele também existe a repressão sexual, mas ela não consegue relegar para o inconsciente nenhum componente instintivo do desejo sexual. Em vez disso, a libido escapa ao destino da repressão sendo sublimada desde o começo em curiosidade e ligando-se ao poderoso instinto de pesquisa como força de se fortalecer. (p. 88)

Por suas características “assexuadas”, certa compulsão e sede pelo conhecimento, que muitas vezes o impedia de dar conclusão a um trabalho iniciado, o fazendo aos poucos adquirir uma “inibição artística”, quando perde o interesse pela pintura e passa a se dedicar mais ao estudo científico. Freud (1910) conclui que além da substituição da pulsão sexual por

⁸ Por volta de 1926, Freud define a inibição como uma restrição do ego, associando-a a origem das psicopatologias infantis como o autismo, a psicose e a debilidade mental.

atividade sublimatória, pode haver a substituição da sublimação por outra, sendo o caso da troca do interesse artístico pelo científico em Leonardo da Vinci. Conforme Freud (1905) a mudança de direcionamento da pulsão

não se faz por intermédio de um retorno do recalado, que não se faz sintomaticamente, indiretamente, mas diretamente, de uma maneira que se satisfaz diretamente. A libido vem encontrar sua satisfação nos objetos (...), objetos socialmente valorizados, objetos aos quais o grupo pode dar sua aprovação, uma vez que são objetos de utilidade pública. É desse modo que a possibilidade de sublimação é definida.” (p.119)

Marca assim o sujeito de incrível curiosidade intelectual, atividade que parecia singularmente lhe dar prazer, e supostamente pouco interesse sexual. Segundo Freud (1910), Leonardo não era indiferente quanto a sentimentos, mas sua paixão de alguma forma transformara-se em sede de conhecimento, na entrega ao estudo e investigação constantes, que quanto atingia o ápice de seu trabalho intelectual, permitia que o afeto recalado emergisse livremente.

Quanto a isso, Freud (1910) sugere a transformação do impulso investigativo em prazer de viver, e que esse tipo de transformação psíquica em outras formas de atividade não ocorrem sem prejuízos. No caso de Leonardo, Freud pontua a substituição que há no adiamento do afeto pelo conhecimento. Onde a sede do saber constitui seu prazer, e o ato de pesquisar e alcançar o conhecimento pleno ultrapassa amor ou ódio, ou seja, a ação de pesquisar.

Freud (1910) passa então a conceber que o processo psíquico do autoerotismo se transformaria diretamente em sublimação, sem passar pelo recalque. Ou seja, servir-se-ia simultaneamente à erotização e a sublimação. Freud acaba por concluir com o estudo sobre Leonardo da Vinci (1910) que sublimar não corresponde diretamente a dessexualizar. Na medida em que seu interesse e sua prática científica, e dedicação aos estudos conduz a uma completude, enquanto que sua prática artística o levava a uma experiência de incompletude enquanto sujeito. (FREUD, [1910])

Em Totem e Tabu (1913), Freud retoma o assunto, onde diferencia as *formações sintomáticas* (inibições, atos falhos, chistes etc) que não são valorizadas socialmente, com a presença do recalque, das *formações sublimatórias*, que então não passariam pelo recalque, e relacionadas a valores sociais, visto que constituem as realizações culturais que se remete ao artístico e ao belo.

Notável destacar que, ao analisar Moisés de Michelangelo, Freud não chega a introduzir o termo sublimação, já que dá maior destaque ao contexto em que a obra se deu. Embora situe, como visto, remeta-se à pulsão, recalque e agressividade como possíveis elementos motivadores libidinais de sua ação enquanto escultor de Moisés.

Por fim, o conceito de sublimação reúne em Freud um extenso percurso em que subjazem as consequências subjetivas das mudanças de alvo da pulsão libidinal, que aqui se conjugam como originários de experiências no campo da arte e da criatividade.

Como possuidora de característica particularmente pulsional, como visto até agora, a sublimação como qualquer outra vicissitude não pode ser controlada, visto que se trata de um mecanismo ‘espontâneo’ que se desenvolve conforme as vivências no percurso da constituição do sujeito. Portanto, as dúvidas quanto ao maior aparecimento da sublimação em alguns sujeitos que em outros fica parcialmente esclarecidas.

Conforme Freud (1908) elementos como o contexto cultural, que envolvem maior ou menor recalque, como a constituição sexual que se dá a partir do período edipiano, diferente para o homem e para a mulher e mesmo o período de maturidade sexual, são algumas categorias de possível observação no que tangem aos processos sublimatórios.

6. ANÁLISE DE DADOS

A seguir serão apresentadas as análises de acordo com os dados colhidos com a leitura do material examinado, fazendo a interlocução teórica com os conceitos arguidos no decorrer da pesquisa e as considerações da análise de Freud sobre as obras. A análise está dividida em quatro seções, seguindo a organização realizada na coleta de dados. A primeira refere-se às análises de Freud sobre duas obras principais de Leonardo da Vinci: “Mona Lisa” e “A Virgem e o Menino com Santa Ana”. A segunda refere-se à articulação da análise de Freud sobre a escultura Moisés de Michelangelo.

A terceira seção é dedicada às interlocuções entre “Psicanálise, arte, saúde e sociedade”, onde são retomados os diversos dados obtidos com as pesquisas iniciais, a fundamentação teórica, articulando-os com os atravessamentos da Psicanálise nos campos da arte, bem como seu domínio sobre a saúde e seus resultantes na sociedade. A quarta seção “O caminho interpretativo de Freud”, reúne as observações obtidas no decorrer do processo de análises, considerando aspectos específicos suscitados nas leituras das respectivas obras em que Freud realiza suas interpretações.

6.1 Leonardo da Vinci

Embora Freud tenha admitido que a psicanálise não constitua recurso suficiente para dedicar-se à criação artística, ao analisar Leonardo da Vinci Freud investiga a influência que seu histórico, suas relações infantis tiveram sobre seu trabalho artístico. A relação com as duas mães e avó, bem como a ausência de seu pai refletem em suas pinturas, com destaque para as famosas Mona Lisa e Santa Ana.

Segundo Freud, “a natureza generosa deu ao artista a capacidade de exprimir seus impulsos mais secretos, desconhecidos até por ele próprio, por meio dos trabalhos que cria” (1910, p.113). Além disso, Freud pontua o reflexo delas nas pessoas que observam, quando diz que “estas obras impressionam enormemente outras pessoas estranhas ao artista e que desconhecem, elas também, a origem da emoção que sentem.” (1910, p. 113). Esse fascínio desperta em Freud a intenção de descobrir em suas obras as impressões mais fortes da infância de Leonardo.

É assim que Freud busca compreender o notável sorriso ao mesmo tempo fascinante e misterioso que Leonardo punha nos lábios de grande parte de suas pinturas da figura feminina. Segundo Freud (1910) “é um sorriso imutável, desenhado em lábios longos e

curvos; tornou-se uma característica do seu estilo e o termo Leonardismo tem sido usado para defini-lo.” (p.113) As duas grandes aparições do sorriso estão nas pinturas de “Mona Lisa del Giocondo” e em um segundo momento em “Madona e o Menino com Santa Ana”, sendo portanto o ponto de dedicação aqui destacado.

A curiosidade quanto ao sorriso de Mona Lisa recai sobre a contrariedade de encantamento e frieza que ele denota ao olhar. Muther (1909), professor de história da arte e crítico de arte alemão, destaca que

o que sobretudo enfeitiça o espectador é a magia demoníaca desse sorriso. Centenas de poetas e escritores já escreveram sobre essa mulher que ora parece sorrir-nos tão sedutoramente, ora parece fitar o espaço, friamente e sem alma. E ninguém jamais decifrou o enigma de seu sorriso, ninguém interpretou o que ela pensa. Tudo, até mesmo a paisagem, é misteriosamente onírico, como sob o efeito de uma sensualidade sufocante. (p. 114)

Leonardo tinha mais de cinquenta anos quando pintou o retrato de Mona Lisa. Passou quatro anos pintando esse retrato (1503/1507) durante a época em que esteve em Florença. O estado atual da obra conserva poucos dos detalhes da pintura original de Leonardo, embora se saiba que Leonardo não se satisfez com o resultado, o declarando incompleto e por isso não entregou a quem lhe encomendara, levando-o consigo para a França, onde foi adquirido para o Louvre.

Freud assinala que o sorriso de Mona Lisa (figura 2) exerceu fascínio também sobre Leonardo, visto que semelhante sorriso reapareceu em diversas obras após Mona Lisa. Freud supõe que o retrato seja resultado de uma inspiração encontrada em um modelo pelo qual se enfeitiçou e passou a reproduzi-lo em todas as criações livres de sua fantasia. Freud (1910) tenta explicar essa fixação sugerindo que o sorriso poderia ter despertado uma lembrança antiga de importância significativa, que há muito habitava a sua mente e por isso manteve-se desperta, enquanto Leonardo sentia-se forçado a dar-lhe novas formas de expressão.

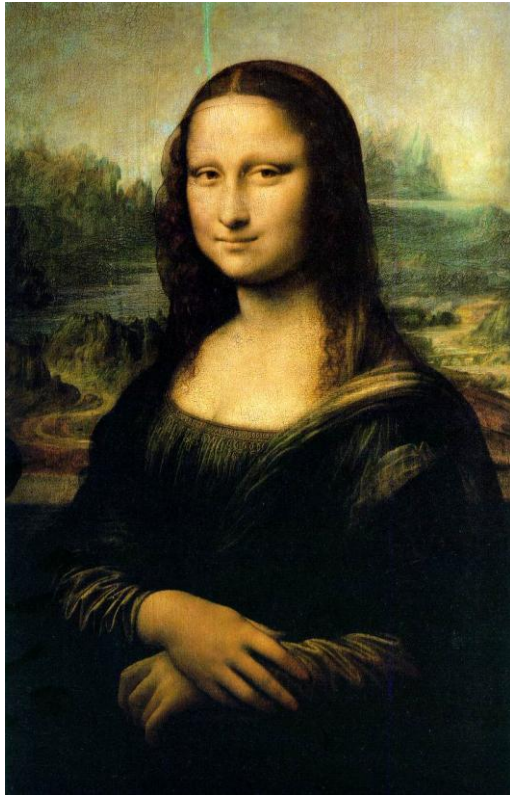


Figura 3 – Tela do Retrato de Lisa del Giocondi (Mona Lisa), óleo sobre madeira. 1503 – 1516.
Fonte: Louvre Museum, Paris.

Tal fixação por esse sorriso Freud atribui a uma lembrança de infância de Leonardo tão forte que dela ele jamais se libertou e o relaciona à figura de sua mãe, Caterina. Leonardo já estaria sob o forte domínio da inibição quando, já aos seus mais de cinquenta anos, reencontra na Mona Lisa o sorriso que via no rosto de sua mãe quando o acariciava, não conseguindo desejar reencontrar tais carícias em outras mulheres.

Já não abaixam os olhos, mas olham como no misterioso triunfo, como se soubessem de uma grande felicidade alcançada sobre a qual fosse preciso calar. O sorriso fascinante e arrasador deixa vislumbrar que se trata de um segredo de amor. É possível que nessas figuras Leonardo desmentisse e superasse na arte a infelicidade de sua vida amorosa, figurando, nessa beatífica reunião de uma essência masculina e feminina, o cumprimento do desejo do menino fascinado pela mãe. (1910, p.117)

Segundo Freud (1910), o carinho excessivo de Caterina foi essencial para Leonardo, pois determinou o seu destino. A mãe abandonada pelo marido procurava compensar junto ao filho suas frustrações, substituindo o marido pelo filho pequeno, dedicando-se totalmente e privando-o de uma parte de sua masculinidade, tópico que Freud procura analisar:

O amor da mãe pelo lactante a quem nutre e cuida é algo que chega muito mais fundo que sua posterior afeição pelo filho crescido. Possui a natureza de uma relação

amorosa plenamente satisfatória, que não só cumpre todos os desejos anímicos, se não todas as necessidades corporais, e se representa uma das formas da felicidade acessível ao ser humano isso se deve, não no último termo, à possibilidade de satisfazer sem reprovação também moções do desejo há muito tempo recalcadas e que temos de chamar 'perversas'. (p. 123)

O outro quadro de Leonardo da Vinci que se aproxima ao sorriso representado em Mona Lisa conforme a ordem cronológica é o da Santa Ana com a Madona e o Menino. Nessa pintura o sorriso leonardiano reaparece nas fisionomias das duas mulheres. (Figura 3)



Figura 4 – Tela A Virgem e o Menino com Santa Ana, óleo sobre madeira. (1508 - 1513)
Fonte: Louvre Museum, Paris.

Freud (1910) dá destaque a esse quadro por ser uma figura raramente retratada na pintura italiana e principalmente por ser a versão de Leonardo destoante de qualquer outra versão conhecida. Conforme Muther (1909 apud Freud, 1910) “artistas como Hans Fried, Holbein, o velho, e Girolamo daí Libri representaram Ana sentada ao lado de Maria, colocando o Menino entre as duas.” (p.118). No retrato de Leonardo, Maria está sentada no colo de sua mãe e se debruça, com os braços estendidos para o Menino que brinca com um cordeirinho. A avó apoia na cintura o braço e contempla o par com um sorriso de felicidade. Freud (1910) destaca que o sorriso de ambas, embora semelhante ao de Gioconda, aqui exprime um sentimento íntimo de serena felicidade.

Freud (1910) conclui que o quadro trata-se de uma síntese de sua história de infância, ao qual os pequenos detalhes representam impressões pessoais da vida de Leonardo. Freud (1910) refere-se ao episódio do encontro de Leonardo com a sua boa madrasta Donna Albiera e também com sua avó, mãe de seu pai, Monna Lucia que, se supõe, fora muito carinhosa com ele. Representam no quadro o Menino sendo vigiado cuidadosamente pela mãe e pela avó.

Outro aspecto ainda elencado como importante conforme Freud (1910) é o fato da Santa Ana, mãe de Maria e avó do Menino fora representada com traços semelhantes ao de Maria, jovem e bela. Freud (1910) então conclui que Leonardo teria dado ao Menino duas mães, ambas aparentando o sorriso da alegria maternal. Conforme Freud (1910) “a infância de Leonardo teve característica igual à que o quadro reproduz.” (p.120). Teve duas mães, a sua verdadeira, Caterina, de quem se separou quando ainda tinha de três a cinco anos e posteriormente a sua madrasta, Donna Albiera, esposa de seu pai. Segundo Freud (1910) houve uma composição dessa situação de sua infância com a da presença de sua avó, vindo a ser concretizada por ele nessa obra.

Posteriormente, em 1919, outras observações foram acrescentadas por Freud, sendo uma delas o fato de no quadro as imagens da Maria e Santa Ana confundirem-se ao ponto de não se saber onde termina uma e começa outra, denotando uma fusão das duas mulheres, como figuras mal condensadas de um sonho. Do que Freud afirma que pode ser “explicado à luz da análise como uma referência a seu significado secreto. Para o artista, parece que as duas mães de sua infância se fundem em uma única forma”. (FREUD, 1910. p.121).

Acrescenta ainda, conforme uma descoberta de Oskar Pfister, que na roupagem de Maria, de composição confusa, sugere o contorno de um abutre:

ao longo do decido azul, que é visível em torno das cadeiras da mulher da frente e que se estende na direção de seu colo e de seu joelho esquerdo, podemos ver a cabeça extremamente característica do abutre, seu pescoço e a curva nítida onde começa seu corpo. (Pfister apud Freud, 1910, p.121)

Como assinalado anteriormente, a presença do abutre trata-se de um símbolo da maternidade. Freud (1910) conclui essa afirmativa aliando-se a excertos da mitologia onde a constituição andrógina e combinação de características são comuns nas figuras mitológicas, egípcias e gregas. O abutre, como já visto, foi parte de um sonho infantil de Leonardo, onde a sua cauda tocava sua boca como representante da amamentação e beijo de sua mãe. A contradição desse fato, por se tratar da cauda de um símbolo fálico, é esclarecida por Freud (1910) na medida em que busca nas características hermafroditas das simbologias mitológicas as representações do amor e da fertilidade. Segundo Freud (1910)

a mitologia explica que o acréscimo de um falo ao corpo feminino é uma representação da força primitiva criadora da natureza, e que todas essas divindades hermafroditas são expressões da ideia de que somente a combinação dos elementos masculino e feminino poderão de fato simbolizar a perfeição divina. (p. 101)

Ainda sobre essa inversão realizada na fantasia de Leonardo, Freud utiliza as teorias sexuais infantis para explicar. Refere-se à fase da infância em que o genital masculino é compatível com a imagem da mãe. Quando a curiosidade sexual surge e há interesse em seu próprio genital, a criança, como não pode supor a existência de outra formação, acaba conforme Freud (1910) a forjar a hipótese de que todos os seres humanos, homens e mulheres, possuem um pênis como o seu. Segundo Freud (1910) essa suposição continua mesmo diante da visão de um genital feminino, visto que é incapaz de admitir que ele não possa encontrar um pênis nas meninas. Em vista disso, o menino encontra uma explicação na suposição de que o pênis foi cortado, engrandecido pelo fato das represálias quanto ao seu suntuoso interesse pelo seu genital. Esse se caracteriza conforme Freud (1910) o processo de castração.

Essas observações de Freud (1910) levam-nos a descobrir que o desenvolvimento mental do indivíduo repete, de modo sucinto, o processo de progressão humana. Com isso Freud quis referir-se ao fato de que a hipótese arguida sobre a fantasia de que a mãe possui um pênis esteja, portanto, na origem comum de que derivam tanto a mãe-andrógina como nas representações míticas, como a cauda do abutre da fantasia de Leonardo. Demonstrando que as formas mais primitivas de culto genital, bem como os costumes e superstições da humanidade atuais contenham reminiscências de todas as fases do processo de evolução humana.

Freud (1910) alega que o reencontro de Leonardo, já em sua mocidade, com o sorriso beato de sua mãe se deu já sob domínio longo da inibição para que Leonardo pudesse despertar desejo de carícias e beijos de lábios de outras mulheres. No entanto, ao se tornar pintor e através de sua arte lutou por reproduzir com o seu pincel o sorriso famoso em todos os seus quadros, tanto os seus quadros quanto os que incumbia a seus alunos pintarem. Como Freud (1910) conclui

é possível que nestas figuras Leonardo tenha negado a infelicidade de sua vida erótica e que tenha triunfado sobre ela em sua arte, proclamando os desejos do menino apaixonado pela mãe, com um sentimento de realização nessa união bem-aventurada das naturezas masculina e feminina. (p. 124)

6.2 Moisés de Michelangelo

Embora o motivo da escolha de Michelangelo por retratar a figura religiosa de Moisés para decoração do túmulo de Julio II não seja desvendada, conforme a história, Júlio II (Figura 4) tinha afinidades com Michelangelo (Figura 5) no que se referia a haver tentado realizar grandes e formidáveis objetivos. Era um homem de ação e tinha o propósito bem definido de unir a Itália sob a supremacia papal. Trabalhou nesse objetivo sozinho, no seu curto período de soberania, utilizando meios violentos. Segundo Freud (1914) “poderia apreciar Michelangelo como um homem de sua própria espécie, mas muitas vezes o fez sofrer com sua ira repentina e sua completa falta de consideração pelos outros.” (p. 237)



Figura 5- Papa Júlio II
Fonte: Galeria Palatina de Florença



Figura 6 – Retrato de Michelangelo
Fonte: Disponível da Internet.

Foi a descida do Monte Sinai, onde Moisés recebera de Deus as Tábuas das Leis, o momento em que o povo havia naquele meio-tempo feito para si um bezerro de ouro e estava festejando ao redor dele e rejubilando-se. Esse é o espetáculo que evoca os sentimentos representados em seu semblante – sentimentos que, conforme a Escritura Sagrada, no momento seguinte transformar-se-á em ação violenta. Supostamente, Michelangelo escolheu esse momento de hesitação diante de uma tempestade que estava por vir, para representar Moisés. No instante seguinte, Moisés se ergueria, arremessaria as Tábuas por terra e desencadeando sua cólera sobre o povo infiel.

“O Moisés de Michelangelo é representado sentado, com o corpo voltado para frente, a cabeça com a pujante barba olha para a esquerda, o pé direito repousa sobre o solo e a perna esquerda acha-se levantada de maneira que apenas os artelhos tocam o chão. O braço direito

une as Tábuas da Lei a uma parte da barba e o esquerdo repousa sobre o colo.” (FREUD, 1914. p. 219) (Figura 4)



Figura 7 – Escultura em Mármore de Moisés de Michelangelo (1515)
Fonte: Igreja de San Pietro in Vincoli, Roma.

É assim que Freud descreve a estátua de Moisés, esculpida por Michelangelo (Figura7), após passar várias tardes diante da monumental figura de Moisés, no outono de 1913. Foi nesse período também que Freud tomara uma difícil decisão que determinou os rumos da história da psicanálise: expulsou Carl Gustav Jung do movimento psicanalítico e assumiu a condição de criador da teoria do inconsciente.

Com o cuidado de não antecipar suas interpretações ao retratar a estátua, Freud (1913) discorda das interpretações de vários críticos (Muntz 1895, Justi 1900, Boito 1883, entre outros) que sugerem características de simplicidade, majestade, dignidade e fé, ou outros mais assertivos, observam raiva e ira; como Knapp (1906) quando supõe que “as tábuas começarão a escorregar e cairão ao solo e se quebrarão quando ele levantar-se de um salto e lançar o trovão irado de sua voz no meio de seu povo apóstata (...)” (apud FREUD, 1913. p.223). O que enfatiza um elemento de preparação para a ação.

Freud (1914) discorda, e encontra uma melhor interpretação em Thode (1908) que observa na expressão facial de Moisés “uma mescla de ira, dor e desprezo – ira em suas sobrancelhas ameaçadoramente contraídas, dor no olhar e desprezo no lábio inferior saliente e nos cantos da boca, voltados para baixo” (1908 apud Freud, 1914, p. 220). Para Freud (1914), o fato de encontrar tantas interpretações diversas suscita a ideia de que possivelmente

Michelangelo teria traçado uma mensagem que se tornara vaga. Logo, Freud questiona se a pretensão de Michelangelo fora “criar um estudo eterno de caráter e estado de ânimo nesse Moisés” (FREUD, 1914, p. 221) ou retratá-lo em um dado momento de sua vida, caso sim, seria um momento significativo?

A resposta a essa pergunta é dada seguidamente, quando desvia a atenção da impressão geral e das características principais de um quadro, dando ênfase à significação de detalhes de menor importância. Nesse sentido Freud (1914) afirma que o polegar da mão de Moisés está escondido e somente o dedo indicador se acha em contato efetivo com a barba, o que compõe um movimento na barba a ser interpretado. Denota segundo Freud (1914), que essa mão estivera em movimento, um retorno dessa mão, sendo a barba a indicação desse trajeto percorrido, até apoiar-la com o indicador sobre a barba de modo a fazer o nó. Outro destaque é dado à orientação das tábuas, que conforme Freud (1914), estão dispostas de cabeça para baixo, uma forma singular de segurar tais ornamentos.

Freud (1914) discorre então essas características dão margem à seguinte interpretação da ação de Moisés despertada pelo clamor do povo diante do espetáculo do Bezerro de Ouro:

estava lá sentado calmamente, vamos supor, a cabeça com a barba a fluir voltada para a frente e a mão, com toda probabilidade, nem estaria perto dela. De repente, o alarido chega aos seus ouvidos; volta a cabeça e os olhos na direção de onde provém o tumulto, vê a cena e a compreende. Então a cólera e a indignação tomam conta dele e tem vontade de se erguer e punir os transgressores, aniquilá-los. Sua ira, distante ainda de seu objetivo, é nesse meio tempo dirigida num gesto contra o próprio corpo. Sua mão impaciente, pronta para agir, aferra-se à barba que se moveu com o gesto da cabeça e a aperta entre o polegar e a palma no punho de ferro dos dedos a se fecharem. (FREUD, 1914, p. 230)

Freud (1914) afirma que se trata de um gesto de força e veemência que lembram outras criações de Michelangelo. Freud (1914) conclui que as tábuas chegaram a essa posição também por consequência da movimentação com o tumulto, no cuidado para não deixá-las cair ao chão e despedaçá-las, Moisés teria deixado escapar a barba, da qual uma parte foi trazida sem intenção com o movimento enquanto segurou as tábuas perto da quina traseira. Moisés teria colocado a mão direita sobre ela e, diante da tentação de se vingar, recordara-se de sua missão, renunciando à satisfação de seu afeto hostil. Freud (1914) ao discorrer detalhadamente essa hipótese acerca do movimento de Moisés, ressalta que a expressão que ele demonstra não é de um estado de ira que está para acontecer, como alguns críticos afirmaram, mas ilustra restos de um movimento já efetuado.

Conforme as Escrituras, Moisés não ficara surpreso com a idolatria do povo ao Bezerro de Ouro, visto que já havia sido informado e ficara ao lado da serenidade e do perdão, mas ao

ver a festa da multidão em torno do Bezerra de Ouro foi tomado por um súbito frenesi e raiva. Conforme a lenda e a tradição, Moisés era reconhecido por seu temperamento impetuoso e era sujeito a crises de paixão, tendo em um momento desses quebrado as Tábuas da Lei escritas por Deus. Logo, na representação de Moisés por Michelangelo ocorrera um desvio da história da Bíblia, que Freud (1914) afirma ser de ordem interna. Além disso, esses desvios eram permitidos aos artistas.

Na representação de Michelangelo, Moisés mostra-se diferente, seu ar de fúria contida não permite que sua ira o faça quebrar as Tábuas, nem que seja influenciado a quebrá-las; pois ao encontrar-se diante do perigo de quebrá-las, movimenta-se de modo a resguardá-las, evitando qualquer ação de fúria. Conforme essa interpretação, Freud (1914), afirma que Michelangelo admite a figura de um Moisés mais humano, ou seja, assume controle da realização mental, o ato de “combater uma paixão interior pelo amor de uma causa a que se devotou.” (FREUD, 1914, p.237)

Conforme Freud (1914) Michelangelo, dado que sentia em si próprio a mesma violenta força de vontade e, como pensador mais introspectivo, que por um pressentimento do fracasso a que ambos estavam condenados, esculpiu seu Moisés na tumba do Papa como uma advertência a si mesmo “elevando-se, pois, através da autocrítica, a um nível superior à sua própria natureza.” (p.237). Não é estranho então que a obra seja anunciada comumente como o Moisés de Michelangelo, denotando praticamente uma unidade denominativa, que adere às características que Michelangelo singularmente forneceu ao “seu” Moisés.

Para Freud essa interpretação resulta no simbolismo de projeção de Michelangelo ao retratar um Moisés que renuncia a sua raiva e expressão de agressividade, assim como era sua vontade inibir a sua própria destrutividade e onipotência, traços que como já visto mantinha em comum com Júlio II. Portanto, Michelangelo teria conseguido representar com Moisés o afeto contido e com a expressão de raiva e reprovação. Essa interpretação pode ser visivelmente notada como procedente de um processo de identificação com Moisés ou com aqueles sobre quem ele lança seu olhar de ira. Freud (1914) mesmo afirma isso ao dizer que “como se eu mesmo fosse um deles a quem ele dirige seu olhar, esses canalhas que não podem manter nenhuma convicção, não têm fé nem paciência e se alegram se devolvem a ilusão dos ídolos.” (p. 219).

A partir do já explorado aqui, pode-se afirmar que a interpretação de Moisés evidencia a concepção freudiana do prazer estético baseado num processo de sublimação de um afeto recalçado, sendo nesse caso o afeto da raiva e da agressividade contidos, com o qual o

espectador entra em contato. Outro fator notável revela-se pelo fato da estátua representar tamanha admiração de Freud por retratar também o estado emocional de Freud – a raiva - diante da renúncia de Jung por impropriedades teóricas acerca da psicanálise, sua criação.

Talvez também por isso, Freud (1914) inicie seu ensaio sobre Moisés de Michelangelo afirmando que a comoção do efeito que a arte exerce sobre ele o impulsiona a compreender o que nessa obra lhe afeta e porque é afetado. E ainda, que a arte que não lhe permite fazer esse tipo de análise, como a música em seu caso, é incapaz de lhe dar prazer. Conforme diz “uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber por que sou assim afetado e o que é que me afeta.” (FREUD, 2014, p. 217) Tal dado enunciativo acaba por identificar - mesmo que não tenha sido revelado - que Freud descobrira o que nela o capturava, a identificação que Freud teve pela estátua de Moisés, e ao que ela representou para ele no momento em que se deu seu contato.

6.3 Psicanálise, arte, saúde e sociedade.

Que a experiência artística mostra-se atrelada à cultura e a constituição social é sabido. A arte adquire seu papel cultural primeiramente devido a seu caráter estético, ostentando a beleza e admiração de quem vê. Entretanto, conforme visto, Hauser (1998) contextualiza a história da arte e a sua consonância com a necessidade humana desde os primórdios da história.

Conforme Hauser (1998) a arte surge com o desenvolvimento de necessidades relativas à autopreservação como adquirir alimento, quando cita a Idade Mágica, do desenho enquanto representante do alimento a ser conquistado, e segue adquirindo sentidos representativos de um status ou uma função social. Principalmente a partir do período naturalista, com a mudança para economia de produção e o surgimento da arte como ofício, e a partir do século XIX, vindo a retratar a beleza, até os dias de hoje quando se intitula a arte como ofício inteiramente ligado a subjetivação do sujeito enquanto cultural.

Na medida em que é experimentada sob a visão da psicanálise, faz-se emergir o sentido subjetivo da arte para o artista e para o outro, ou seja, a sociedade. A satisfação de desejos pessoais do artista expressados na obra destinados ao olhar do outro, que constituirá uma significação tanto para a obra, quanto para o que o artista representa.

O olhar representa tanto o reconhecimento da obra, quanto o reconhecimento do artista. Torna-se seu fundante essencial. Assim como Freud (1905) admite que o olhar afirma a beleza do objeto sexual, aguça a curiosidade sobre aspectos ocultos ao olhar e que seu desvio sublimatório origina o interesse que tem como alvo o belo, a arte. Neste sentido a arte de certo modo eleva o sentimento de identificação que torna unificado o pertencimento social e cultural, na medida em que oferece a oportunidade do sujeito de compartilhar experiências sentimentais singulares e íntimas (muitas inconscientes e antigas) de forma reconhecidamente valorizada pela sociedade.

A arte, conforme o conteúdo aqui visto a partir do olhar de Freud, oferece as satisfações substitutivas – através do mecanismo de sublimação – para os mais tenros recalques de ordem cultural do processo de civilização do sujeito. Desta forma, pode-se pensar que ela serve também como forma de reconciliação do homem com os sacrifícios que deve se submeter em prol da civilização. A arte enquanto meio de compartilhamento com o outro permite que o mundo psíquico do artista preceda o alargamento do mundo interno dos que entram em contato com a sua obra. Como já disse Guerra (2007), a atividade artística enfatiza o processo construtivo e a criação através da produção de acontecimentos, experiências, ações, nas quais o homem reinventa o mundo.

Assim corrobora com Freud (1905) quando fala que o processo de sublimação funciona como mecanismo de equilíbrio do psiquismo. Como meio homeostático entre o meio interno e externo. Na medida em que há também a satisfação narcísica provinda das realizações artísticas perante o reconhecimento social da inserção do sujeito na experiência da cultura, diferente do que acontece nos mecanismos patológicos de satisfação.

A análise de Leonardo da Vinci proposta por Freud vem a enfatizar o fato de que este artista, a partir da reprodução de sua história da infância, nos detalhes recorrentes em sua obra, como o sorriso de sua mãe, estaria desta forma revivendo um amor materno que outrora perdeu. Nesse sentido, pode-se pensar que o efêmero interesse de Leonardo pela arte serviu às vias de satisfação de desejos inconscientes, que encontrou refúgio na sublimação em obras ainda hoje estudadas, como “Mona Lisa” e “Santa Ana com Dois Outros”. Por conseguinte satisfeitos esses desejos, seu interesse parece ter sido transposto, ou seja, uma substituição da sublimação destinada à arte passou a ser destinada a interesses científicos.

Não obstante, essa mudança de direção da pulsão não redime a função sublimatória de conteúdos infantis, visto que seu grande interesse científico fora estudar acerca do voo das aves. Interesse que deriva ainda de suas curiosidades infantis, a exemplo de sua fantasia com

o abutre. Leonardo mesmo chega a anotar em seus cadernos uma possível relação que faz de seu interesse na pesquisa de aves à sua fantasia, afirmando que “...parece que já era o meu destino preocupar-me tão profundamente com os abutres; guardo uma das minhas primeiras recordações, que estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com a sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios...” (apud FREUD, 1910. p. 90). Ao que Freud considerou como definidora de algumas de suas características.

Como afirma Freud (1910), as criações, as obras de arte são constituintes imaginários de satisfações dos desejos inconscientes (assim como os sonhos), que surgem como forma de evitar um conflito com as forças exercidas pelo recalque. Embora não sejam conteúdos ‘narcisistas’ (como nos sonhos), na medida em que se direcionam à apreciação externa, passam a evocar satisfação dos desejos internos que estão inconscientes no apreciador da obra.

Aqui, pode-se retomar o fascínio que a obra Moisés de Michelangelo exerceu em Freud, que como admirador dedicou-se a analisá-la. Como visto, tal interesse de Freud pela obra, segundo ele mesmo, refere-se à compreensão do afetamento que a obra lhe causa, resultando disso o prazer pela arte. Sugere-se então a partir da apreciação da obra, Freud identificara-se com Moisés, na medida em que ele representa atitudes e temperamento agressivos, porém contidos, que se conjugam com o período conflituoso e de singular importância em que Freud entrou em contato com Moisés: a expulsão de Jung da Sociedade de Psicanálise.

Tais aspectos denunciam, portanto, a capacidade da arte extrair conteúdos internos importantes, o que nos leva a pensar que se referem diretamente ao prazer que a obra lhe causa singularmente. Situação que pode ser transposta também ao próprio Michelangelo, o qual ao esculpir Moisés de forma singular adquire características de expressão próprias que às vezes podem ser entendidas como fora de fuga da história do próprio Moisés conforme a Bíblia. Surge então como representante direto de desejos internos quanto à sua identificação com o temperamento de Júlio II, ao qual a obra foi dedicada.

Utilizando o conceito de sublimação elaborado e editado durante todo seu percurso científico, Freud conseguiu indicar respostas razoáveis à problemática da inscrição do sujeito na cultura, identificando os principais meios desse registro, como a religião, a ciência e a arte. Tais aspectos corroboram com a afirmativa de Riveira e Safatle (2006) quando destacam que o interesse no uso da psicanálise pelo campo da crítica da arte, especialmente como instrumento interpretativo derivou do alcance intelectual da teoria psicanalítica a partir de

1910. Já que constitui o período comum de enaltecimento da ciência psicanalítica e da arte, fomentado pelo surrealismo.

Por outro lado, existe a perspectiva da aplicabilidade da arte enquanto instrumento mediador ou integrante de algumas práticas no contexto terapêutico em diversas áreas da saúde. Que teve sua primeira via de acesso a partir do século XIX quando segundo Amarante (1995) a terapeutização e medicalização passou a constituir a prática médica psiquiátrica diante da doença mental constituindo-se no paradigma atual, onde terapias alternativas como a utilização da arte surgem em retomada do sujeito.

Tomaremos esse como um âmbito da utilização da arte em ambientes promotores de saúde, tais como hospitais, consultórios, entidades públicas de assistência à saúde mental, entre outros.

Nesses espaços a arte conjuga-se às práticas médicas de assistência ao sujeito, em uma perspectiva multidisciplinar, onde adquire aplicabilidades diversas, bem como resultam em benefícios em situações específicas, como é o caso verificado por Valladares e Carvalho (2006) em sua pesquisa de campo realizada com crianças internadas em um hospital de doenças transmissíveis, e Vasconcellos e Giglio (2007), nos seus estudos sobre a introdução da expressão artística com pacientes oncológicos.

Ambos observaram em suas pesquisas mudanças significativas de comportamento e mobilização dos envolvidos mediante as práticas aplicadas. Sugerindo que a introdução de atividades artísticas estimulam positivamente os sujeitos frente ao enfrentamento da enfermidade, como via de elaboração de conflitos internos e/ou externos e a facilitação da troca de experiências e fantasias com os semelhantes.

A partir das introduções anunciadas acerca da perspectiva de Freud, a produção artística pode ser considerada como fenômeno resultante da expressão de um conteúdo psíquico que remonta a história psicológica do sujeito. Essa análise oferece suporte para se pensar a utilização da abordagem psicanalítica na perspectiva de sua aproximação com a expressão artística como meio de acesso e concretização da vida psíquica do sujeito.

Outras evidências no âmbito da utilização da arte em ambientes promotores de saúde são observadas no campo da saúde mental. Conforme Amarante (2007) os trabalhos artísticos no campo da saúde mental contribuíram de maneira significativa para a concretização de um tratamento humanizado e verdadeiramente reabilitador para o indivíduo em sofrimento psíquico. Como se constata na relevante quantidade de pesquisas científicas relacionadas à utilização da arte no contexto da saúde mental.

Tais contribuições conjugam-se com o saber psicológico para a produção de novas maneiras de subjetivação e reabilitação na doença mental, que encontram atualmente consolidação pelas diretrizes propostas pelo Sistema Único de Saúde (SUS), que se caracteriza pela multidisciplinaridade nos serviços de assistência à saúde mental e ao processo de humanização destes cuidados ocorrido principalmente após a Reforma Psiquiátrica. Conforme destaca Amarante (1995), a Reforma vai além da humanização na relação com os sujeitos, mas procura vê-lo como um sujeito em sofrimento, agente de sua própria história, possibilitando a produção da subjetividade e integração com a sociedade.

É o que Coqueiro, Vieira e Freitas (2010) e Andriolo (2006) tornam visível quando realizaram estudos referentes ao interesse da saúde mental pela arte e vice-versa. Os primeiros com uma experiência de introdução da arte com usuários de um CAPS de Fortaleza e o segundo com um estudo reflexivo baseado na problematização dos ateliês psiquiátricos enquanto significação subjetiva e/ou estética.

O que Coqueiro, Vieira e Freitas (2010) concluem diz respeito principalmente à introdução do sujeito em um meio concreto e participante de um grupo, ou seja, a sua introdução enquanto ser social, onde vivencia e compartilha angústias, dificuldades e conflitos. Vem ao encontro do que Freud (1909) afirma quando se refere à sublimação pela arte como meio de satisfação substitutiva de recalques de ordem cultural no processo de constituição a que o sujeito estivera submetido, funcionando, portanto, como uma maneira de ressignificação do mesmo em relação à sua história e ao seu contexto.

Andriolo (2006) a partir de uma perspectiva fenomenológica, mas que admite a existência de conteúdos inconscientes, surge com outra perspectiva, ao dar atenção para a diferença entre se observar o produto artístico do doente mental como referência ao mundo material e o mesmo produto observado sobre a perspectiva de representação de imagens inconscientes oriundo da indistinção entre mundo interior e exterior na criação artística.

Conclui que por um processo de interiorização e exteriorização da experiência vivida, sua concepção é originalmente expressiva. Ou seja, representa a sua experiência e sensibilidade particular que ao encontrar o olhar do outro se torna passível de adquirir nova concepção estética. Riveira e Safatle (2006) corroboram com essa afirmativa quando destacam que do encontro entre a psicanálise e a arte se ultrapassa a dimensão puramente interpretativa e centrada na psicologização dos fenômenos estéticos.

A partir dos exemplos observados aqui, oriundos das publicações científicas atuais, nota-se que a Psicanálise une-se à arte como via de acesso aos conteúdos subjetivos que são

retratados por ela, constituindo-se em um método de abordagem que compreende a constituição do sujeito, o seu contexto de inserção e o resultante do contato com a apreciação externa.

6.4 O caminho interpretativo de Freud

Um aspecto notável quando se lê Freud é o seu delineamento discursivo, ora interpretativo, ora sugestivo, que propõe uma conclusão, embora nem sempre finalizada. Ao ler os ensaios acerca de Leonardo da Vinci e de Moisés de Michelangelo, observam-se maneiras distintas de apreciação e dedicação à compreensão analítica da obra.

Primeiramente, deve-se situar que se trata aqui de duas obras distintas, escritas em períodos diferentes, e que propõem objetivos diversos, embora sejam convergentes quanto ao interesse analítico. Em ambos, Freud retoma a biografia do artista para situar sua análise. No ensaio sobre Leonardo da Vinci, sua abordagem se dá pelo estudo cuidadoso da biografia existente sobre o artista, Freud não objetivou com isso conhecer sua estrutura, mas parece-nos que buscou identificar alguns aspectos nela que o fizeram configurar-se enquanto Leonardo da Vinci, um artista de nome unanime e controverso.

O interesse de Freud em Leonardo aparece inicialmente em uma carta a Fliess no ano de 1898, quando demonstra curiosidade pelo fato de Leonardo ser tão famoso, embora talvez jamais tivesse um caso de amor. Posteriormente, em 1909, em carta a Jung, comenta sobre um de seus pacientes, que lhe desperta interesse por ser muito semelhante a Leonardo, sem, no entanto, possuir o seu gênio. Discorrera ainda sobre o assunto na Sociedade Psicanalítica de Viena, vindo a publicar seu estudo em maio de 1910.

Esse ensaio configura-se, portanto, como o primeiro no qual Freud aplica os métodos clínicos da psicanálise no estudo histórico do sujeito. Em Moisés de Michelangelo (1913-1914), Freud parte de um fragmento (a estatua de Moisés, esculpida por Michelangelo em Roma), e situa-se a partir de alguns dados biográficos, contexto histórico e apreciação de diversos críticos acerca da concepção da obra.

Conforme Freud, “a conexão entre as impressões da infância do artista e a história de sua vida, por um lado, e suas obras como reações a essas impressões, por outro, constitui um dos temas mais atraentes de estudo analítico.” (FREUD, 1913).

A sua análise segue-se conforme o interesse psicanalítico detalhista, a qual dá importância aos aspectos outrora desprezados ou inobservados. Constituindo, portanto, uma

análise circunscrita ao universo da obra do artista e não autobiográfica, ainda que constitua o lado subjetivo da interpretação estética. Diferentemente do que acontece na análise de Leonardo da Vinci, a matéria-prima de seu estudo surge das informações extraídas da própria obra, a partir da qual estrutura seu texto e mantém-se nele, utilizando todos os dados que lhe surgem como prova da precisão de sua análise para o leitor.

Outra característica a ser observada de sua análise de Moisés, refere-se ao fato de que Freud invoca conteúdos tanto históricos quanto religiosos como significantes de uma realidade. Algo semelhante acontece em um processo de análise psicanalítica, quando o psicanalista não distingue maior ou menor importância a conteúdos reais ou imaginários. Afinal, os sonhos são o principal acesso ao conteúdo inconsciente, mediante os quais Freud sustenta a sua teoria. Tendo em vista isso, passa-se a entender por que para Freud não havia diferença entre analisar um paciente ou uma obra de arte, e por isso dedicou-se continuamente nesse tipo de estudo.

Verifica-se sua relevância quando esse método de interpretação não tem como objetivo a cura, mas sim a compreensão dos destinos libidinais dos artistas em questão, bem como seus determinantes. Demonstrando que o método psicanalítico pode ser válido para além da clínica, onde os sonhos, os sintomas, os chistes, lapsos e a arte, como visto, ocultam pulsões infantis submetidos ao recalque e cada qual a sua maneira, torna-se passível de interpretação. Concordando com esse aspecto, Loureiro (1994) afirma que a obra de arte em geral fornece ao psicanalista uma nova fonte de material para novos conhecimentos que pode ser trabalhada pela psicanálise.

O resultado do labor artístico surge então como prova da relação existente entre o pensamento e o abstrato, a presença do inconsciente no involuntário do pensamento, da ação e do olhar, do que faz sentido e do insignificante, demarcando o domínio inconsciente do que constitui a arte.

Ao analisar Moisés de Michelangelo, Freud (1913) afirma que o que nos prende de forma tão enérgica a uma obra deve estar ligado à intenção do artista, do que ele conseguiu expressar e fazer compreender quem observa e que com isso visa despertar a mesma atitude emocional que o estimulou a criar. Com isso Freud quer demarcar que tudo o que não é possível ser comunicado ou compreendido por palavras, concerne à aplicação da psicanálise, a utilização da interpretação. Visto que a obra deve ser passível de análise, uma vez que realmente constitua a expressão efetiva de intenções emocionais do artista. (FREUD, 1914).

Desse ponto de vista pode-se pensar também a análise enquanto arte. No consultório, o contato íntimo do analista com o seu paciente adquire funções semelhantes às dos artistas, onde a arte da psicanálise constitui-se como espaço do que é íntimo, secreto e de certa forma proibido, no entanto configura-se de maneira aceitável socialmente. Onde o objetivo é a ampliação das potencialidades do paciente, com fins de produzir novos sentidos, fomentando a criatividade. Dessa forma ela contribui para a construção do que é propriamente humano: a subjetividade.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa caracteriza-se como um trabalho de conclusão de curso, sustentada a partir do objetivo de investigar na obra de Freud as possíveis aproximações entre a expressão artística e textos de Freud. Foi delineada por objetivos secundários que orientaram as descobertas. O tema arte e psicanálise se mostrou como um desafio por se tratar de uma área que compreende muitas perspectivas e diversas especialidades teóricas e práticas.

Para tanto se tornou importante no decorrer da estruturação do projeto de pesquisa o delineamento da arte e da abordagem teórica – as artes plásticas pintura, escultura e a psicanálise freudiana como base teórica. Essa delimitação foi importante por situar a pesquisa sob uma perspectiva específica, ao passo que as produções teóricas acerca da arte e psicanálise atuais mostram-se bastante abrangentes e pouco aprofundadas.

Sob a perspectiva de desenvolver um estudo bibliográfico que objetiva articular a noção de produção artística (arte) conforme os pressupostos teóricos arguidos por Freud em sua obra - pai da Psicanálise e grande interessado em arte - o estudo partiu dos objetivos específicos de verificar os principais textos nas obras de Freud que versam sobre a arte, a descrição dos pressupostos teóricos encontrados nesses textos que remetam à arte e sua função, bem como a identificação da forma de abordagem utilizada por Freud na sua apreciação e análise de uma obra de arte ou artista.

A partir da leitura e explanação de toda a obra de Freud, foram identificadas as obras em que as artes plásticas, particularmente a pintura e a escultura aparecem, sendo o primeiro objetivo específico desta pesquisa. Dessa primeira seleção foram escolhidas duas obras principais, fonte de referência acerca de Leonardo da Vinci e Michelangelo, outras duas foram utilizadas a fim de estabelecer os fundamentos teóricos possíveis de interlocução entre a arte e a psique. Textos em que Freud utilizou seu interesse pela arte e pelo artista para compor parte de sua teoria psicanalítica. Os dados obtidos com a leitura dos textos selecionados foram separados de acordo com os objetivos específicos e então analisados a partir de uma abordagem hermenêutica-dialética.

Nesse estudo, destaca-se que o interesse de Freud ao analisar uma obra consistia na observação dos conteúdos inconscientes, latentes ou recalcados da composição artística. Buscou isso a partir da leitura biográfica, no caso de Leonardo da Vinci, ou da observação da própria obra e o contexto com o qual foi criada, como em Moisés, obra de Michelangelo.

Partindo da matriz teórica do inconsciente, a função da arte reside no espaço de realização do desejo. Freud revela isso ao distinguir dois componentes do prazer estético: o propriamente libidinal, provindo do conteúdo da obra, que permite a realização do nosso desejo, e o prazer proporcionado pela forma da obra (função representativa e identificatória), que nesse caso não se mostra como objeto real. Sendo assim o objeto é intermediário e permissível a qualquer tipo de pensamentos e condutas do espectador. Eis o ponto central da característica das obras de arte: o desvio da realidade e da censura, visto que seu resultado é admirado socialmente. O resultado disso é a satisfação de desejos sexuais primitivos latentes do artista, bem como identificação de conteúdos igualmente constitutivos de quem observa.

O conceito de sublimação vem a reunir os apontamentos freudianos sobre as consequências subjetivas das mudanças de alvo da pulsão (originalmente sexual), onde a experiência artística subjaz como exemplo da pulsão convertida, sublimatória. O trabalho artístico surge então como a expressão sublimada de desejos proibidos. Atribui ao artista, o talento por transformar os impulsos primitivos (sexuais, agressivos) em formas simbólicas, ou seja, culturais. Neste sentido a Psicanálise acaba servindo à crítica em arte, na medida em que oferece às obras um modo peculiar de pensar, que como a arte, busca transcender a similaridade das formas culturais aliando-se aos aspectos psicológicos contidos na obra.

Neste sentido, a presente pesquisa, ainda que de forma superficial, responde à pergunta principal na medida em que foram identificados na obra de Freud os pressupostos básicos de entrelaçamento entre questões relativas ao artista e a sua obra de arte. Nos dois casos, em Leonardo da Vinci e em Michelangelo, Freud possibilitou uma análise contextual e histórica de onde emergiram as significações de cada obra conforme sua constituição pessoal, de caráter, principalmente infantil.

Notável destacar o fato de que a forma com que Freud realiza suas observações e que orienta as suas análises refletem também em sua própria construção teórica, na medida em que o seu interesse pela arte denota justamente o despertar de conteúdos subjetivos de sua própria constituição.

A pesquisa foi orientada, de acordo com as análises de Freud, pela descoberta de uma trajetória anterior de constituição do artista, até a chegada ao dado factual da materialização da arte; segue-se dessa pesquisa o contínuo interesse em compreender de que maneira essas manifestações sublimatórias refletem na constituição da sociedade e na cultura, para além dos esparsos aspectos introduzidos aqui. Neste sentido, nota-se interessante também a realização de pesquisas que envolvam demais autores da psicanálise, com destaque para Lacan e sua

teoria do sujeito, onde aborda conceitos relativos ao grande Outro que possibilitam uma perspectiva sobre a importância desse Outro na constituição psíquica do artista e recepção da arte.

No que tange as aplicações da arte, aspectos que foram suscitados no decorrer do trabalho, nota-se relevante também pesquisas que orientem a perspectiva psicanalítica como fundamento da utilização da arte em contextos terapêuticos, como hospitais e nos espaços dedicados à saúde mental. Sugere-se isso tendo em vista que o primeiro levantamento exploratório acerca do estado da arte percorrido nesta pesquisa evidenciou uma carência de estudos desse gênero, em contraponto a uma grande escala da utilização da arte nesses ambientes. A partir disso é que se notou a necessidade de delimitar o espectro desta pesquisa, também como forma de sugerir e oferecer uma unidade teórica.

Destaco que a experiência de realização da presente pesquisa, ainda que tenha passado por diversas reformulações e dificuldades até chegar aos objetivos aqui examinados, foi prazerosa e muito frutífera, tanto para o crescimento pessoal, como para a formação em Psicologia, já que nela foi possível aliar um prazer pessoal ao estudo da psicanálise aplicada à arte, o que possibilita também a continuidade de estudos mais aprofundados na área.

REFEFÊNCIAS

ANDRIOLO, Arley. **O silêncio da pintura ingênua nos ateliês psiquiátricos.** *Psic.: Teor. e Pesq.* 2006, vol.22, n.2, pp. 227-231.

AMARANTE, Paulo. **Loucos pela vida:** a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil. 2 ed. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1995.

_____. **Loucos pela diversidade:** da diversidade da loucura à identidade cultural. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

CAPRA, F. **O ponto de mutação:** a ciência, a sociedade e a cultura emergente. São Paulo: Cultrix, 1982.

COQUEIRO, Neusa Freire; VIEIRA, Francisco Ronaldo Ramos and FREITAS, Marta Maria Costa. **Arteterapia como dispositivo terapêutico em saúde mental.** *Acta paul. enferm.* 2010, vol.23, n.6, pp. 859-862

FERRAZ, M. H. C. de Toledo. **Arte e loucura:** limites do imprevisível. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

FREUD, S. **Totem e tabu e outros trabalhos** [1913]. In Obras completas de Sigmund Freud [vol XIII]. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. **Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros Trabalhos** [1910]. In Obras completas de Sigmund Freud [vol XI]. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. **A história do Movimento Psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos** [1914]. In Obras completas de Sigmund Freud [vol XIV]. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade.** [1905] In Obras completas de Sigmund Freud [vol VII]. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GIL, Antonio Carlos. **Pesquisa social.** 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

_____. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 3 ed. São Paulo: Atlas, 1991

GOLDBERG, J. **Clínica da Psicose:** um projeto na rede pública. Rio de Janeiro: Te Corá, 1994.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão:** um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUERRA, A. M. C. **Oficinas em Saúde Mental:** percurso de uma história, fundamentos de uma prática. In **Oficinas terapêuticas em saúde mental:** sujeito, produção e cidadania. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004.

HAUSER, Arnold. **História Social da arte e da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JUNG, C. G. **O espírito na arte e na arte e na ciência**. In Obras completas de C. G Jung [vol XV]. Petrópolis: Vozes, 1985.

KLEIN, M. **Contribuições para Psicanálise**. Biblioteca internacional de Psicanálise. Ernert Jones, n. 34, 1948.

KLEIN, M. et al. **Temas de psicanálise aplicada**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

LOUREIRO, I. (1994). **A arte do pensamento de Freud**: uma tentativa de sistematização da estética freudiana. Dissertação de mestrado, Instituto de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

MAZZUCHELLI, Denise Silva Rocha. **Psicologia Escolar e Arte**. *Psicol. Esc. Educ.* 2010, vol.14, n.2, pp. 359-360.

MINAYO, Maria Cecília de Souza et al. (Org.) **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

_____ **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 8 ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

NÁSIO, D. **O silêncio na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 2010.

PEDROSA, M. **Forma e Percepção Estética**. São Paulo: EdUSP, 1995.

RIVEIRA, T. **Arte e Psicanálise**: psicanálise passo a passo. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

RIVEIRA, T; SAFATLE, V. **Sobre a arte e Psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2006.

SEGAL, Hanna. **Sonho, fantasia e arte**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SILVEIRA, N. **Imagens do inconsciente**. Rio de Janeiro, Alhambra, 1981.

VALLADARES, Ana Cláudia Afonso and CARVALHO, Ana Maria Pimenta. **A arte e o desenvolvimento do comportamento no contexto da hospitalização**. *Rev. esc. enferm. USP*. 2006, vol.40, n.3, pp. 350-355.